GESCHICHTE

DER

VON

MAXIME COLLIGNON

MITGLIED DES INSTITUTS, PROFESSOR AN DER FACULTÉ DES LETTRES IN PARIS

ZWEITER BAND

[illegible]

[illegible]

[illegible]

INS DEUTSCHE ÜBERTRAGEN

VON

FRITZ BAUMGARTEN

PROFESSOR AM GYMNASIUM IN FREIBURG I. B.

MIT 12 TAFELN IN CHROMOLITHOGRAPHIE ODER HELIOGRAVÜRE
UND 377 ABBILDUNGEN IM TEXT

STRASSBURG

VERLAG VON KARL J. TRÜBNER

1898

VORBEMERKUNG DES ÜBERSETZERS.

m ersten Bande dieser Übersetzung von M. Collignon's Histoire de la sculpture grecque hat Herr Professor Dr. Thraemer das französische Original um zahlreiche Nachträge und werthvolle eigene Zusätze vermehrt, so dass seine Arbeit bis zu einem gewissen Grad als Neubearbeitung des französischen Werkes sich darstellt. Solche, mit [ ] bezeichnete Nachträge enthält die Übersetzung des zweiten Bandes so gut wie gar nicht. Es erklärt sich dies einmal aus dem Wunsche, möglichst rasch das ganze Werk in verdeutschter Form vorzulegen, andererseits ist seit dem Erscheinen von Collignon's zweitem Band erst kaum ein Jahr verstrichen, der Stand der Forschung also inzwischen kein wesentlich anderer geworden.

Wenn aber auch dieser zweite Band um nicht wenige Seiten umfangreicher ist als das französische Original, so beruht dies auf der erheblich vermehrten Zahl der Textillustrationen. Mit dankenswerter Bereitwilligkeit hat der Herr Verleger von einer ganzen Reihe zum Theil schwer zugänglicher Denkmäler neue Abbildungen herstellen lassen und damit eine Bereicherung geschaffen, die bei einem kunstgeschichtlichen Werk ganz besonders ins Gewicht fallen muss.

Wie einst dem Bearbeiter des ersten Bandes so ist Herr Professor Dr. Adolf Michaelis auch dem Übersetzer dieser zweiten,

grösseren Hälfte des Werkes als Lehrer und Freund berathend und helfend zur Seite gestanden. Nächst ihm hat mein hiesiger College und Freund, Herr Professor Dr. Friedrich Leonhard, in seiner sachverständigen, treuen Weise die Übersetzung des umfangreichen Werkes und dann die Drucklegung von Anfang an aufs Erspriesslichste gefördert.

Beiden Männern auch an dieser Stelle innigen Dank zu sagen, ist mir Bedürfniss.

Freiburg, im November 1897.

FRITZ BAUMGARTEN.

ERSTES BUCH

EINFLUSS DER GROSSEN MEISTER DES FUNFTEN JAHRHUNDERTS

ERSTES KAPITEL

DIE MONUMENTALE PLASTIK ZU ATHEN

I DER PARTHENON

Wahrend der zweiten Halfte des funften Jahrhunderts ist Athen der Hauptsitz der Kunst, wie es der Mittelpunkt des geistigen Lebens ist Der kurze Zeitraum von 450 bis zum Anfang des peloponnesischen Krieges stellt einen der so seltenen Augenblicke in der Geschichte der menschlichen Gesittung dar, wo alle Krafte, alle schopferischen Fahigkeiten einer uberlegenen Rasse sich wie in einem Brennpunkt vereinigen Ganz Hellas erkennt jetzt die Ueberlegenheit Athens an Ohne Zweifel tragt die materielle Macht, der Reichthum der Stadt des Perikles viel dazu bei, ihr diese hervorragende Stellung zu sichern Die furchtbare Kriegsflotte, welche den Verbundeten, den Unterthanen, den Kolonien Athens die Befehle der Mutterstadt ubermittelt, die Zeughauser und Schiffswerften des Piraus, die in voller Thatigkeit stehen, ein durch uberreiche Quellen gespeister

Staatsschatz, eine blühende Industrie, welche sich die Märkte der alten Welt erobert hat, — alles das ist wohl dazu angethan, Achtung zu gebieten. Aber vor Allem übt keine Stadt eine ähnliche Anziehungskraft, besitzt keine so verführerische Reize wie Athen, nirgends sonst gelangt der hellenische Geist zu so vollkommener Ausprägung. Der Atticismus, welchem Athen jetzt Ausdruck leiht, ist ein anderer als zu den Zeiten des Pisistratus oder auch zu Kimon's Zeiten, er hat sich geweitet und umgestaltet und zeigt den griechischen Genius in seiner vollsten Entfaltung, mit aller seiner Geschmeidigkeit, seiner beweglichen Kraft, seinem Streben aus dem Einzelnen zum Allgemeinen, seinem angeborenen Sinn für das Schöne, seiner Leichtigkeit, alles in sich aufzunehmen. Wenn die Gedankenwelt, der Glaube, die Empfindungsweise eines Griechen des fünften Jahrhunderts in den Werken eines Sophokles oder Thukydides ihren vollendetsten Ausdruck finden, so besitzt die attische Kunst denselben Zug allgemeiner Gültigkeit: ein jeder Hellene, einerlei, aus welcher Landschaft er stammt, kann hier die höchsten Fähigkeiten seiner Rasse sich bethätigen sehen. In den Gebäuden, welche sich, schimmernd vom Weiss des Marmors, schillernd von Vergoldung und bunter Bemalung, auf der Burg erheben, begrüsst Griechenland seine nationale Bauweise, es sind die alten Formen der griechischen Ordnungen, nur bereichert und geläutert durch die kunstverständige Hand der athenischen Meister. Und die Sculpturen, welche die Tempelgiebel schmücken oder sich in Friesen unter den Säulenhallen hinziehen oder in leichten Basreliefs um die ionischen Gesimse laufen, bringen vor sein staunendes Auge die edelsten Gestalten, denen je ein griechischer Meissel Leben geliehen.

Athen verdankt diese unbestrittene Ueberlegenheit auf dem Gebiet der Kunst vorzüglich seinem grössten Meister, dem Phidias. Der Einfluss des Phidias macht sich überall geltend, ganz besonders aber in der monumentalen Plastik, bei jenen umfangreichen Aufträgen, von denen einige durch das, was man sein „Atelier“ nennen kann, ausgeführt wurden. Er wirkt bestimmend ein auf die Arbeiten seiner Schüler, er erstreckt seine Wirkung auch in die Ferne, über die Grenzen von Attika hinaus. Betrachtet man die künstlerische Production in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts in ihrer Gesammtheit, so scheint dieser ganze Zeitraum von der grossen Gestalt des Phidias beherrscht.

Wenn man dann aber in die Einzelheiten eindringt, so steht die Sache so einfach denn doch nicht. Die künstlerische Thätigkeit zu Athen ist so intensiv, dass neben Phidias noch Raum für recht beachtenswerthe Meister zweiten Ranges bleibt. Auch giebt es unter diesen Künstlern einige, welche ihre Unabhängigkeit behaupten oder auf einer anderen Tradition als der des Phidias fussen. Ja noch mehr, durch den Tod des Phidias sieht sich seine Schule schon ziemlich lange vor dem Ende des Jahrhunderts sich selbst überlassen, und bereits kündigt sich eine Entwickelung an, welche die Kunst in neue Bahnen leiten will. Das Ende des 5. Jahrhunderts ist thatsächlich in mehr als einer Hinsicht eine Zeit des Uebergangs, die man gar nicht sorgfältig genug studiren kann. Um möglichst genau die Entwickelung der Kunst Athens zu verfolgen, müssen wir uns an eine streng chronologische Methode binden, selbst auf die Gefahr hin, ein wenig die geschlossene Einheit dessen, was man gemeiniglich das Bild der Kunst in Perikles' Zeiten nennt, zu durchbrechen. Unseren Ausgangspunkt haben wir ungefähr da zu wählen, wo die grossen Arbeiten auf der Burg beginnen, also beiläufig im Jahre 447. Es ist das der Zeitpunkt, wo Phidias seinen allmächtigen Einfluss übt; die Marmorwerke des Parthenon werden uns das am unmittelbarsten und deutlichsten wiederspiegeln.

§ 1. DER PARTHENON.

Die jüngsten Ausgrabungen auf der Akropolis haben die Geschichte des Parthenon erheblich aufgeklärt[1]). Man weiss heute, dass dies Denkmal nicht, wie man früher behauptete, die Stelle eines älteren, durch die Perser zerstörten Tempels inne hat, und dass der Parthenon des Pisistratus ganz wo anders lag. Vor 480 gab es auf der Burg nur einen einzigen Tempel, den Herodot Ἐρεχθέος νηός[2]) nennt und der mit seinem officiellen Namen Hekatompedon (τὸ Ἑκατόμπεδον) hiess; seine Grundmauern sind bei den Ausgrabungen von 1888 wiedergefunden worden. Dieser alte Tempel,

---

1) Alle auf den Tempel bezüglichen, geschichtlichen Fragen sind mit seltener Gründlichkeit durch Adolf Furtwängler in seinen „Meisterwerken der griech. Plastik", S. 155 ff. behandelt worden. Wir beschränken uns darauf, kurz seine Ergebnisse zusammen zu fassen.

2) Herodot VIII, 55. In einer wichtigen Inschrift des 6. Jahrhunderts, die sich auf dies Gebäude bezieht, wird es τὸ Ἑκατόμπεδον genannt. Vgl. Dörpfeld, Athen. Mittheil. XV, S. 421.

mit zahlreichen Abtheilungen und doppelter Cella, vereinte die Cultstatten der Athena und des Erechtheus An der Stelle, wo sich heute der Parthenon erhebt, war damals nur ein zerkluftetei Felsen, der sich auf der Sudseite in schroffem Absturz verlor Erst nach dem Brande der Burg, den die Perser im Jahre 480 angelegt hatten, begannen die Arbeiten, um Raum fur einen neuen Tempel zu gewinnen, und erst aus dieser Zeit datirt das machtige Fundament, welches bei den Ausgrabungen von 1888 bloss gelegt wurde[1]) Allein dieser erste Parthenon, der noch in der gleichen Umfassungsmauer die Culträume fur Athena und Erechtheus vereinigen sollte, gelangte niemals zur Vollendung Nur die Grundmauern wurden aufgefuhrt Erst im Jahre 447, zwei Jahre nach Kimon's Tod, griff Perikles das fallen gelassene Project wieder auf und beauftragte seine Architekten Iktinos und Kallikrates, nach neuen Planen den gegenwartigen Parthenon zu erbauen Bekanntlich sind wir durch eine ganze Reihe von Inschriften, welche die Baurechnungen[2]) enthalten, uber die Zeit der Arbeiten unterrichtet Das 15 Jahr dieser Rechnungen deckt sich mit dem Jahr 433/432 Zu dieser Zeit war der Bau beinahe vollendet Der Anfang der Arbeiten fallt also 15 Jahre fruher, mit anderen Worten ins Jahr 447

Der Parthenon des Perikles war zweifellos fur den Cultus der Athena bestimmt Die Gottin sollte die alte, aus dem sechsten Jahrhundert stammende Tempelcella verlassen und fur sich allein in einem ihrer wurdigen Tempel hausen Ihre in dem neuen Bau gegen Osten gelegene Cella kam an Umfang der ganzen Grosse des alten Tempels gleich und nahm davon den Namen an, sie hiess *ὁ νεὼς ὁ ἑκατόμπεδος* Ihre grosseren Verhaltnisse entsprachen der Grosse der Goldelfenbeinstatue, welche Phidias vollendete Auf der Westseite

1) Vgl Band I, S 568 Wir haben dort diese vorbereitenden Arbeiten dem Kimon zugeschrieben Furtwangler dagegen hat nachgewiesen, dass vielmehr dem Themistokles dies Verdienst zukommt Der alte Parthenon ist erst kurz nach 479 begonnen worden, zu einer Zeit, wo Themistokles und Aristides *προστάται τοῦ δήμου* waren (Aristoteles, *Πολ Ἀθην* 23, 3) Die Unterbrechung dieser Arbeiten, nach dem Triumph der kimonischen Partei, ist sehr bezeichnend für die Reaction, wie sie von der conservativen Partei gegen die Projecte des Themistokles in Scene gesetzt wurde Kimon benützte die für jenen alten Parthenon schon zugehauenen Saulentrommeln zum Bau der nordlichen Burgmauer Die Zeit, in der man die Arbeiten abbrach, fiel demnach mit der Verwaltung Kimon's zusammen, und Perikles griff auf die Pläne des Themistokles (nicht des Kimon) zuruck

2) Vgl. Band I, S 568, Anm 3, wo wir alle auf diese Frage bezüglichen Arbeiten angefuhrt haben

befand sich hinter der Cella ein Raum, der nur für die Schatzmeister der Göttin und der übrigen Gottheiten zugänglich war; er trägt in den amtlichen Inventaren den Namen „Parthenon“. Im Laufe der Zeit wurde diese Benennung für den ganzen Tempel gebräuchlich. Aber wie ist sie entstanden, und wie konnte sie, gleich von Anfang an, für einen Theil des Tempels, der doch scharf von der Cella mit dem Bild der Parthenos abgesondert war, in Anwendung kommen? Furtwängler hat das Problem sehr glücklich gelöst [1]). Der Parthenon (ὁ Παρθενών) ist im eigentlichen Sinne das „Jungferngemach“, d. h. diejenige Abtheilung des Tempels, welche für den Cultus der sagenhaften Mädchen im Gefolge der Athene, für die Töchter des Erechtheus und Kekrops, bestimmt war. Durch eine leicht begreifliche Gedankenverbindung wurde später dieser Name dem ganzen Tempel beigelegt: war doch Athene die jungfräuliche Göttin, der Inbegriff einer παρθένος.

Man wird annehmen dürfen, dass nach der Ansicht des Perikles das von ihm errichtete Bauwerk ausser der Statue des Phidias auch das alte, im alterthümlichen Tempel des sechsten Jahrhunderts pietätvoll aufbewahrte Holzidol aufnehmen sollte: der Parthenon sollte der Mittelpunkt des Athenecultus werden, der alte Tempel dem Erechtheus ausschliesslich gewidmet sein. Es kam anders. Man wird später sehen, dass ein neues, erst nach dem Tode des Perikles erbautes Heiligthum, das Erechtheion, auch weiterhin das Vorrecht in Anspruch nahm, für den Doppelcultus der Athena Polias und des Erechtheus bestimmt zu sein. Das alte Xoanon siedelte nicht in den Parthenon über. Das von Perikles mit grossen Kosten errichtete Gebäude diente nicht dem Gottesdienst, es blieb gleichsam das Schatzhaus der Göttin, ein kostbares Anhängsel jenes anderen Heiligthums, welches den heiligen Oelbaum und die Salzwasserlache, jene hochverehrten Zeichen, durch die Athene und Poseidon ihre Macht kund gethan hatten, in seinen Bezirk mit einbeschloss.

Wir müssen es uns versagen, auch nur andeutungsweise alle Fragen zu berühren, welche durch die über den Parthenon mit so viel Eifer betriebenen Forschungen aufgeworfen worden sind [2]). Es

[1]) Meisterwerke, S. 180—183.

[2]) Die auf den Parthenon bezüglichen Arbeiten sind sehr zahlreich. Wir werden weiterhin die Bibliographie, so weit sie im Besonderen die Sculpturen betrifft, mittheilen. Es muss genügen, hier zunächst die Hauptwerke über den Parthenon aufzuzählen, als da sind: Beulé, l'Acropole

ist Sache der Architekturhistoriker, die Schonheit der Verhaltnisse, die geschickte Kunst der Linienfuhrung, die Vollkommenheit der Arbeit zu prufen und jene wunderbare Verbindung von strengster Einfachheit mit vollendeter Routine, wie sie durch die genialen attischen Meister in die Wirklichkeit trat, ins rechte Licht zu setzen Uns soll allein der plastische Schmuck beschaftigen Und doch konnen wir es — so eng ist die Geschichte dieser Sculpturen mit der des Tempels verknupft — nicht umgehen, einige sehr bekannte Thatsachen anzufuhren und wenigstens anzudeuten, welche Ereignisse aus dem Parthenon die vornehmste und grossartigste Ruine gemacht haben[1])

Obgleich zu wiederholten Malen von Demetrios Poliorketes entweiht, dann durch Sulla ausgeplundert und seines reichen Inhalts grosstentheils beraubt, blieb der Parthenon gleichwohl wahrend der ganzen Dauer des Heidenthums im Wesentlichen unversehrt Die erste Beschadigung, welche die Sculpturen antastete, datirt aus der christlichen Zeit Gegen die Mitte des 5 Jahrhunderts unserer Zeitrechnung wurde der Tempel in eine byzantinische Kirche umgewandelt und der Hagia Sophia, spater der Mutter Gottes (Theotokos) geweiht[2]) Der Eingang ward auf die Westseite verlegt, in die Mitte des Ostgiebels brach man eine weite Bresche, um die Chornische zu erhellen, die Raumeintheilung des Innern wurde vollig verandert und die Cellawande verschwanden unter rohen, byzantinischen Malereien[3]) Wahrend des lateinischen Kaiserreichs, zur Zeit der franzosischen Barone und florentinischen Herzoge, war die dem romischen Cultus ubergebene Kirche der „Muttergottes von Athen" geweiht[4]) Als

---

d'Athènes, 2 vol Didot 1854, und ganz besonders das grundlegende Werk von Michaelis, Der Parthenon, ein Band mit Atlas, Leipzig 1871 Vgl auch den Artikel Parthenon in Baumeister's Denkmalern des class Alterthums, Botticher, Die Akropolis, Lucien Magne, Le Parthénon, Études faites au cours de deux missions en Grèce, Paris 1895 Die Bibliothek der École des Beaux-Arts besitzt zwei schöne Reconstructionen, ausgeführt durch die Stipendiaten der Academie de France a Rome Paccard und Loviot

1) Hauptsachlich handelt darüber de Laborde in seinem Athènes aux quinzième, seizieme et dix septième siecles, Paris, Jules Renouard, 1854, 2 Bde, vgl auch den geschichtlichen Theil in Michaelis' Parthenon

2) Fur die Geschichte des Parthenon im Mittelalter vergleiche man Gregorovius, Athen im Mittelalter, 1888

3) Vgl Westlake, Ancient Paintings in Churchs of Athens, Archaeologia vol LI, 1888, p 173—188, pl V—VI

4) In dieser Zeit, im Jahre 1436, zeichnete Cyriacus von Ancona den Westgiebel Seine Originalzeichnung ist im Jahre 1882 durch die Berliner Bibliothek erworben worden, vgl Michaelis,

die Türken sich Athens bemächtigten und, im Jahre 1458, die Italiener aus der Akropolis vertrieben, ward der Parthenon als Moschee eingerichtet, und in der Südwestecke des alten Opisthodomos erhob sich jetzt ein Minaret[1]. Diesen Anblick bot der Tempel, als im Jahre 1674 der Marquis de Nointel als Gesandter Ludwigs XIV. zu Konstantinopel, mit grossem Gepränge in Athen einzog und unter Kanonendonner zur Akropolis hinaufstieg. Der französische Gesandte war gut berathen, als er seinen Maler Jacques Carrey beauftragte, die Sculpturen des Parthenon zu zeichnen. Obgleich sehr rasch — in kaum 20 Tagen — und unter ungünstigen Verhältnissen ausgeführt, bleiben diese Zeichnungen doch unendlich werthvolle Urkunden[2].

Man verzeiht dem Schüler Le Brun's seinen etwas schwulstigen Stil, wenn man die Zeichnungen Carrey's mit den formlosen Skizzen vergleicht, welche zwei Jahre später (1676) der französische Reisende Spon und der Engländer Wheler aufgenommen haben[3]. Mit den französischen Offizieren der Expedition des Marquis d'Ortières, die im Jahre 1685 die Westfassade des Tempels zeichneten[4], sind Spon und Wheler die letzten Reisenden, welche die Sculpturen des Parthenon an Ort und Stelle sahen. Jedermann weiss, was für Folgen die Belagerung hatte, welche die Türken auf der Akropolis im Jahre 1687 gegen die venetianischen Truppen Morosini's aushielten. Am Abend des 26. September 1687 richtete ein Lüneburger Lieutenant von der Hülfstruppe Königsmark's die Mörser der Ostbatterie gegen den Parthenon, eine Bombe platzte inmitten des von den Türken im Parthenon aufgehäuften Pulvers, eine schreckliche

Arch. Zeitung 1882, S. 367—384. Man weiss übrigens, dass andere Zeichnungen des Cyriacus durch Giuliano di San Gallo in einem auf der Barberinischen Bibliothek zu Rom aufbewahrten Album copirt worden sind. Vgl. E. Reisch, Athen. Mittheil. XIV, 1889, S. 217 ff.

1) Vgl. Gaz. arch. 1875, Taf. 8.

2) Die im Kupferstichkabinet der Bibliothèque nationale zu Paris aufbewahrten Zeichnungen Carrey's sind in Laborde's unvollendetem Werk Le Parthénon (1848) publicirt. Sie sind darnach mehrfach wieder abgedruckt worden. Ein gutes Facsimile der Zeichnungen nach den beiden Giebeln ist in den Antiken Denkmälern, herausgeg. vom deutschen arch. Inst. I, Taf. 6, 6a veröffentlicht. Das Museum zu Chartres besitzt ein interessantes Gemälde Carrey's, welches die Ankunft der Gesandtschaft Nointel's in Athen darstellt; der Hintergrund zeigt die Stadt und Akropolis und vermittelt eine sehr genaue Vorstellung vom Zustand des Parthenon im Jahre 1674 (Homolle, Bull. de corresp. hellen. XVIII, 1894, p. 509, pl. I—IV).

3) Jacob Spon, Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, Lyon 1678. George Wheler's Journey into Greece, London, 1682.

4) De Laborde, Athènes II, p. 55—63 und I, p. 132.

Explosion legte in den Tempel eine weite Bresche und liess einen grossen Theil der Friessculpturen zersplittert auffliegen [1]) Gleichwohl hatte, was von den Giebeln damals noch ubrig war, von der Explosion nur wenig gelitten, das bezeugt ein am Tage nach dem Ereigniss durch einen Artillerieoffizier Morosini's niedergeschriebener Bericht [2]) Das Zerstorungswerk nahm aber nach dem Einzug der Venetianer auf die Burg seinen Fortgang Morosini versuchte einige Stucke des Westgiebels auszubrechen, um sie nach Venedig mit zu nehmen Der schlecht ausgefuhrte Versuch nahm einen verhangnissvollen Verlauf Fast alle Giebelstatuen fielen zu Boden und „zerbrachen nicht nur, sondern zerbrockelten geradezu, wie ein Augenzeuge berichtet, in Staub" (e si rupperо non solo, ma si disfecero in polvere) [3]) Man weiss, welcher Antheil schliesslich dem Lord Elgin an der Verwustung des Parthenon zukommt, wie dieser Lord, ausgerustet mit einem Firman des Sultans, den Tempel methodisch auspl underte, und wie die von ihm nach England uberfuhrten Bildwerke nach mancherlei Schicksalen endlich im Jahre 1816 fur das Britische Museum erworben wurden [4])

§ 2 DIE METOPEN

Das Wort Metope bezeichnet die rechtwinklige Platte, welche an einem dorischen Tempel den Zwischenraum zwischen den Triglyphen ausfullt Indem sie so mit den Triglyphen abwechseln, bilden die Metopen am oberen Theil des Gebalks eine Art von Fries, der einen der wesentlichsten Bestandtheile der dorischen Ordnung ausmacht Man hat im ersten Theil dieses Werkes gesehen, dass die griechischen Architekten schon fruh daran dachten, diese quadratische Bildflache auszunutzen, indem sie dieselbe zur Ausschmuckung mit Hochreliefs bestimmten Aber diese Ausschmuckung wurde nicht nothwendiger Weise allen Metopen zu Theil Der alte-

---

1) De Laborde, Athènes II, S 151, vgl S 150 die Ansicht der Burg im Augenblick der Explosion, gezeichnet vom Ingenieur Verneda

2) Duhn, Arch. Zeitung, 1878, S 55 ff Relatione d'alcune principali Antichita d'Atene, del signore Rinaldo de la Rue

3) Brief eines venetianischen Offiziers vom 8 Juni 1888, in Antonio Bulifone's Lettere memorabili etc, vgl de Laborde, Athènes t II, p 187 Man vergleiche auch die Depesche Morosini s an den Dogen von Venedig, datirt aus Porto Lion vom 19 Marz 1688 De Laborde, Athènes t II, p 225 Vgl Fanelli, Atene Attica, p 317 (1707)

4) Man findet die Urkunden daruber vereinigt bei Michaelis, Der Parthenon, S 348—357

dorische Tempel von Selinunt hat nur in der Front bildnerisch geschmuckte Metopen. In Olympia blieben die ausseren Metopen glatt, und nur auf den inneren Metopen der beiden Schmalseiten waren die Thaten des Herakles eingemeisselt. Die Regel wurde, wie man sieht, nicht allzu streng befolgt, die Metopen waren Vierecke, die man mit Reliefs fullen oder leer lassen konnte, wenn Zeit oder Geld gebrachen, blieben sie schmucklos, ohne dass die allgemeine architektonische Ordnung darunter gelitten hatte. Als der Parthenon gebaut wurde, herrschte weder Mangel an Mitteln noch an geschickten Kunstlern, so sind denn auch alle Metopen, trotz ihrer grossen Anzahl, plastisch geschmuckt. Man zahlt ihrer nicht weniger als 14 an jeder Front und 32 auf jeder Langseite, insgesammt 92. Dieselben sind 134 Centimeter hoch und mit Sculpturen in sehr hohem Relief geschmuckt, ihre Ausladung ist so erheblich, dass die Figuren sich oft vom Grunde abzulosen scheinen. Um mit der Polychromie des ubrigen Gebaudes in Uebereinstimmung zu bleiben, waren diese Reliefs naturlich bemalt. Bei einer der Metopen hat man am Hintergrund Spuren von rother Farbe bemerken konnen, wahrend die Gewandung einer der Gestalten, zweifellos durch Oxydirung der ursprunglich blauen Farbe, grun war[1]. Eine sehr kraftige Farbung verlieh also dem vorspringenden Relief mehr plastische Fulle, und die rothe Bemalung des Hintergrunds bildete zu der blauen Bemalung der Triglyphen einen wirkungsvollen Gegensatz.

Schon vor der Explosion von 1687 waren die Metopen stark beschadigt[2]. Auf drei Seiten des Tempels, im Norden, Osten und

---

1) Beule, l'Acropole d'Athènes II, p. 156.

2) Der jetzige Zustand der Parthenonmetopen ist folgender: die an der Ost- und Westfront sind noch an Ort und Stelle, doch sehr verstümmelt. Von den 32 Metopen der Nordseite sind noch neun in situ, zwei weitere befinden sich in Athen. Drei andere, die jetzt verloren sind, kennen wir nur aus Skizzen, welche die Offiziere der Expedition des Marquis d'Oteres danach aufgenommen haben. Der Nordseite gehorten auch die Metopen an, von welchen das Pariser Kupferstichcabinet Zeichnungen besitzt, die es im Jahre 1731 aus der Sammlung Beringhen erworben hat (Michaelis, Der Parthenon, S. 98). Auf der Südseite befindet sich nur eine Metope in situ, eine andere, jetzt im Akropolismuseum zu Athen, wurde 1833 gefunden (Metope XII auf Tafel 3 im Atlas von Michaelis' Parthenon). Das Louvre besitzt eine durch Choiseul-Gouffier mitgebrachte Metope in erganztem Zustand. Fünfzehn andere gehoren dem britischen Museum an. Vgl. den Catalogue of sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum, von A. H. Smith, I, London 1892. Eine dieser letzteren Metopen (die siebente auf Tafel 3 in Michaelis' Atlas) lasst sich mit Hülfe eines Kopfes erganzen, der dem Louvre angehort (Waldstein, Notice of a Lapith-Head, Journal of Hellenic Studies, 1882, p. 228—233, und Essays on the art of Pheidias, p. 87—104, Héron de Villefosse,

Westen waren sie, wohl durch die Türken, abgehämmert worden, und der Hammer hat nur eine einfache, kaum sichtbare Umrisslinie auf dem glatten Grund der Metope stehen lassen. Auch die Erklärung des Dargestellten ist sehr schwer und mehrfach geradezu unmöglich[1]). Auf der Ostseite, wo die abgemeisselten Metopen noch an Ort und Stelle sind, erkennt man nur mit Mühe Streitwagen mit ihren Gespannen und Personen im Zweikampf, nach der sehr wahrscheinlichen Vermuthung von C. Robert[2]) handelt es sich um Scenen der Gigantomachie. Man vermag die hauptsächlichen Götter oder Heroen, welche sich auf dem Fries der Ostseite befinden, auch hier wieder zu erkennen: Hermes, Dionysos, Ares, Hera, Zeus, Athene, Herakles, Apollo, Artemis und Poseidon. Ein jeder dieser Götter erscheint im Handgemenge mit einem Gegner, vier von ihnen sind begleitet von ihrem Gefährt, so vertheilen sich die dargestellten Gegenstände auf 14 Tafeln, und das ist in der That die Zahl der Metopen. Die Vermuthung erscheint um so annehmbarer, wenn man sich erinnert, dass gerade die Gigantomachie auch am Giebel des alten, von den Persern zerstörten Tempels der Athene dargestellt war. Die Metopen der Westseite schilderten vielleicht den Kampf der Athener gegen die Amazonen, es war das eines der klassischen Themata der monumentalen Plastik im fünften Jahrhundert[3]).

Die Vertheilung der Darstellungen auf den beiden Langseiten bietet eine merkwürdige Eigenthümlichkeit. Augenscheinlich war für jede dieser Seiten etwas wie ein Hauptthema aufgestellt: im Norden haben wir eine Reihe von Scenen, wovon zwei (Metope XXIV und XXV) der Iliupersis entlehnt scheinen, ohne dass jedoch der verstümmelte Zustand eine Erklärung der ganzen Reihe gestattete,

Monuments grecs, Nr. 11—13, 1882—1884, p. 1 und 2, pl. 1—12). Ein anderer, von einer Metope stammender Lapithenkopf wurde 1889 bei den Ausgrabungen auf der Akropolis wiedergefunden, A. H. Smith, Journal of Hell. Studies, XIII, 1892—1893, p. 94. Die Metopen von der Mitte der Südseite, die jetzt verloren sind, müssen nach Zeichnungen Carrey's, der die 32 Metopen der Südseite des Tempels aufgenommen hat, ergänzt werden (De Laborde, le Parthénon). Bruno Sauer hat im Akropolismuseum den Torso einer weiblichen Gestalt aus der Südmetope Nr. XIX wiedererkannt, vgl. Festschrift für J. Overbeck, S. 73. Ueber die neuen Bruchstücke, welche bei den letzten Ausgrabungen zum Vorschein kamen, ist Mylonas, Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1894, S. 187, und Malmberg, ebenda, S. 211 zu vergleichen.

1) Für die Einzelheiten der Darstellung verweisen wir den Leser am besten auf das Werk von Michaelis und auf Petersen, Die Kunst des Pheidias, S. 201—232.

2) C. Robert, Ostmetopen des Parthenon, Arch. Zeitung, 1884, S. 47 ff. [So schon Michaelis a. a. O., S. 143.]

3) Beulé (l'Acropole d'Athènes II, S. 118) denkt an eine Scene aus dem Kampf gegen die Perser.

im Süden wird der Kampf der Lapithen und Kentauren behandelt. Wenn man nun aber die Nordseite betrachtet, so sieht man, dass zwischen die Scenen, auf deren Erklärung wir verzichten mussten, sich Episoden aus der Kentauromachie einschieben, im Süden dagegen wird nach einer entgegengesetzten Anordnungsweise die Kentauromachie durch eine Reihe von neun Metopen mit ganz andersartigen Gegenständen in zwei Hälften aus einander gerissen [1]). Als Grund für diese ungewöhnliche Anordnung haben einige Gelehrte annehmen wollen, die Metopen seien in der Reihenfolge, wie sie fertig wurden, eingefügt worden, und der Architekt habe, da die für die Mitte der Südseite bestimmten noch unvollendet waren, an ihrer Stelle eine Anzahl der für die Nordseite bestimmten eingesetzt. Aber damit schreibt man dem blossen Zufall zu, was das Werk eines wohl überlegten Planes ist. In Wahrheit hat der Architekt sich bemüht, den eintönigen Eindruck zu vermeiden, welchen auf der Südfaçade eine ununterbrochene Folge von Darstellungen aus der Kentauromachie hervorgebracht hätte. Er hat einen Theil derselben auf die Nordseite versetzt und an ihrer Stelle eine Gruppe von Darstellungen eingeschaltet, deren Platz nach dem ursprünglichen Plane auf der Nordfront des Tempels gewesen wäre.

Wir wollen uns nicht länger mit den verstümmelten oder verschwundenen Metopen der Ost-, Nord- und Westseite aufhalten. Wir wollen vor Allem diejenigen Metopen betrachten, welche durch den Grad ihrer Erhaltung uns am besten über den Stil der Mitarbeiter des Phidias belehren können; sie gehören alle der Südseite an und zeigen verschiedene Episoden aus der Kentauromachie. Der Gegenstand besass freilich nicht mehr den Reiz der Neuheit

1) Diese mittleren Metopen sind nur aus den Zeichnungen Carrey's bekannt (Michaelis, Taf. 3, Nr. XIII—XXI). Ueber dieselben ist Rossbach, Arch. Zeitung 1884, S. 58 zu vergleichen. Milchhöfer hat vorgeschlagen, Scenen aus der Niobesage darin zu erkennen (Jahrbuch des arch. Inst. I, S. 214). Pernice (Jahrbuch X, 1895, S. 93—113) giebt eine wahrscheinlichere Erklärung. Die Metopen XIII und XIV stellen nach ihm Scenen dar, welche der Sagengeschichte des Erichthonios entlehnt sind: Athene in Gegenwart des Erysichthon, wie sie der Pandrosos und Herse die Lade mit dem kleinen Erichthonios anvertraut. Die Metopen XV und XVI, wo man eine Kampfscene erblickt, konnten auf den Streit des Erichthonios gegen Amphiktyon anspielen. Auf der Metopenreihe XVII—XXI sieht man die Zurüstungen zu einer religiösen Ceremonie und zwei Frauen, die ein Xoanon schmücken. Es handelt sich um die Begründung des Athenecultes in Gegenwart des Erichthonios. Man erkennt die Priesterin (Metope XIX), die jungen Mädchen, welche die heiligen Geräthe herbeibringen (Metope XVII und XVIII), endlich das Xoanon der Athena Polias, an dem zwei Praxiergiden, die mit seiner Ausschmückung beauftragt sind, sich zu schaffen machen (Metope XXI).

Wir sahen, welche Verwendung der Urheber des Westgiebels zu Olympia davon gemacht hat. Zu Athen selbst hatte der Maler Mikon diesen Gegenstand an einer Wand des Theseion dargestellt, es war das ein grosses Freskogemälde, dem die Bildhauer des Parthenon mehr als einen Zug entlehnt haben werden. Am Parthenon galt es übrigens, eine ernste Schwierigkeit zu überwinden. Da jede Metope nur je zwei Kämpfende fassen konnte, so musste nothgedrungen die Composition sich in Einzelscenen mit je einem Kentauren und Lapithen auflösen. Daraus erwuchs dann die Gefahr der Wiederholung. Mit einer erstaunlichen Fülle von Erfindungskraft haben die Bildner der Metopen es verstanden, dies eine Motiv bis ins Unendliche zu variiren, eine aufmerksame Prüfung der Marmortafeln enthüllt uns auch die Methode, die sie dabei befolgten. Wenn man nämlich alle diese Platten mit Rücksicht darauf, wie die Personen sich zu einander stellen, zusammenordnet, so unterscheidet man leicht gewisse Darstellungs*reihen*, von denen jede irgend ein fruchtbares Thema in seinen auf einander folgenden Einzelmomenten vorführt. Der Bildhauer fasst die Handlung zuerst bei ihrem Beginn und entwickelt sie dann Schritt für Schritt bis zum Ende. Bald entspinnt sich der Kampf zwischen einem Kentauren zur Linken und einem Lapithen zur Rechten, bald, in einer anderen Bilderfolge, ist die Stellung der Gegner die umgekehrte. Endlich vermag auch der Ausgang dieser Einzelkämpfe ein Element der Abwechselung zu liefern. Hier ist der Lapithe Sieger, dort bereitet sich seine Niederlage vor. Man ermisst unschwer, wie diese geistvolle Compositionsweise immer wieder neue Combinationen ermöglichte. Da haben wir z. B. in einer Folge von Metopen das Thema abgewandelt, wonach der Kentaur die linke Seite einnimmt und das Ergebniss des Kampfes für ihn günstig ist[1]). Zuerst greifen die beiden Gegner einander an, wie zwei Ringer, die ihre Stellung nehmen, nachdem sie sich mit den Blicken gemessen. Der Lapithe erwartet mit erhobenem Arm seinen Gegner; der Kentaur richtet sich auf seinen Hinterbeinen auf, die Bewegung ist noch langsam und wenig ausgeprägt. Weiterhin ist der Kampf schon im Gange. Das Ungethüm mit dem Pferdeleib presst mit kräftiger Hand die Kehle

1) Es sind die Metopen XXXII, XXXI, XXX, XXVIII der Tafeln 3 und 4 im Atlas von Michaelis. Vgl. Brunn, Denkmäler griech. und röm. Sculptur Nr. 181, 182—185.

seines Feindes zusammen, sein sehniges Bein umklammert das des jungen Griechen, sein Gesicht ist durch die Anstrengung zur Fratze verzerrt (Fig 2) Und nun die Fortsetzung desselben Kampfes der Kentaur gewinnt, der Lapithe ist auf ein Knie gesunken, bezwungen durch die Umarmung seines Feindes, der ihn unter dem Druck

Fig 2 Kentaur und Lapithe (Parthenonmetope XXXI)

seines Hufs am Boden festhalt und sich anschickt, ihm einen todlichen Streich zu versetzen (Fig 3) Endlich triumphirt der Kentaur wie er sich so in einem Sturm von wilder Freude tummelt, lasst er das uber seinen linken Arm geworfene Tierfell im Winde flattern und baumt sich empor, um mit Wuth die zu seinen Fussen ausgestreckte Leiche seines Gegners zu zerstampfen Der Kampf ist beendet, der Bildhauer hat alle Wandlungen desselben wiedergegeben Dieselbe Folge von Einzelmomenten findet man in einer anderen Metopenreihe, wo die Kampfer nur gewissermaassen

die Plätze gewechselt haben, der Kentaur steht jetzt rechts, der Lapithe links[1]. Der Kampf wird wie oben eingeleitet: der Lapithe stösst mit der Hand den Kopf des Kentauren von sich und stemmt sein linkes Bein gegen die Brust des Ungethums. Weiterhin ist er, von seinem Gegner in die Enge getrieben, auf ein Knie gesunken.

Fig. 3. Kentaur und Lapithe. (Parthenonmetope XXX.)

Dann sieht man ihn halb umgestürzt, in der Nähe einer am Boden liegenden Urne; mit einer Geste, die fast etwas trivial ist, hat der Kentaur des Gegners linkes Bein ergriffen und ist im Begriff, seinen letzten Widerstand zu brechen. Auf einer der beachtenswerthesten Metopen versucht der besiegte und zusammengeduckte junge Grieche sich mit einem Schilde zu decken, während der Kentaur wie eine

1) Es sind die Metopen XXVI, VIII, IX, IV.

Keule mit beiden Händen eine Urne schwingt, die ihm als Waffe dienen muss.

Betrachten wir als Gegenstück den Sieg des Lapithen, es wird leicht gelingen, auch hier eine Reihenfolge herzustellen, da sie gewissermassen durch dasselbe Umstellungsverfahren sich ergiebt. Wir sehen zuerst den Lapithen an die Kehle seines Gegners springen, dieser bäumt sich unter dem rasenden Anfall, sein Oberkörper ist gewaltsam zurückgeworfen[1]. Auf der zweiten Platte hat der Kentaur Kehrt gemacht, um zu fliehen, aber der bewegliche und kräftige Grieche hat ein Knie in die Flanke des Ungethüms gesetzt und indem er es halbwegs erdrosselt, entlockt er ihm ein wahres Schmerzgeheul. Endlich ist der junge Mann Sieger: sein rechter Arm ist erhoben, sein ganzer Körper gepackt von grossartiger Bewegung, deren Wucht gleichsam noch gesteigert wird durch den Faltenwurf seines Mantels, er schickt sich an, den Kentauren, der bereits in der Kreuzgegend verwundet ist und mit auf den Rücken gebogenen Armen seine Wunde zu decken sucht, noch vollends niederzuschlagen (Fig. 4).

Der Raub der Lapithenfrauen hat zu einer ganzen Folge von verschiedenen Scenen, die aber alle nach demselben Grundgedanken entworfen sind, Veranlassung gegeben. Die Bewegungen der Kentauren werden von Scene zu Scene gewaltthätiger. Zuerst, auf einer von Carrey gezeichneten Metope[2], haben wir nur einen Versuch zur Verführung. Auf einer Metope des Louvre[3] setzt der Kentaur der jungen Griechin, die sich wehrt und ihn von sich stösst, schon energischer zu. Eine der zu London befindlichen Platten endlich zeigt uns den Kentauren im Besitz seines Opfers, er hat das junge Weib, dessen gelöste Gewänder im Winde flattern, in den Arm genommen und schleppt es in hellem Triumphe davon, die brutale Lüsternheit malt sich auf seinem ordinären Gesicht, in seinen thierischen Zügen (Fig. 5)[4].

Diese Analyse, die man noch weiter treiben könnte, belehrt uns über die Methode, welche die Bildhauer befolgten, um aus einem ziemlich eng begrenzten Vorgang die denkbar grösste Zahl von Epi-

---

1) Metopen VII, II, XXVII. Vgl. Brunn, Denkmäler, Nr. 184, wo die Metopen VII und XXVII abgebildet sind, und Nr. 183 für die Metope II.

2) Metope XXII, auf Tafel 3 bei Michaelis.

3) Metope X, bei Brunn, Denkmäler, Nr. 193.

4) Metope XXIX, vgl. Brunn, Denkmäler, Nr. 193.

soden zu entwickeln, um in die Stellungen Abwechselung, in die Bewegungen Mannigfaltigkeit zu bringen. Aber als man die Metopen an Ort und Stelle einsetzte, wurde auf dieses Fortschreiten der Handlung, das wir soeben in den einzelnen Reliefbildern aufwiesen, keine Rücksicht genommen. Die verschiedenen Scenen wurden bunt durch einander gemischt, und die einzige Regel, die man sich

Fig. 4. Kentaur und Lapithe. (Parthenon-Metope XXVII.)

scheint's zu eigen machte, war die, ein Bild durch das andere möglichst zu heben. Daher legte man es auf Gegensätze, auf Kontraste ab, daher schreibt sich denn auch der Gesammteindruck, den man gewinnt, wenn man die Metopen in der Reihenfolge betrachtet, in der sie am Parthenon angebracht waren: überall kommt physische Energie, rasende Wuth und Bewegung zum Durchbruch, der Kampf verläuft mit wilder Leidenschaft, und das dramatische Interesse bleibt rege ohne jede Schwächung.

Wenn man nur die Metopen der Kentauromachie betrachtet, die einzigen, über die sich ein richtiges Urtheil fällen lässt, so kann man nicht verkennen, dass in ihrer Composition eine gewisse Einheitlichkeit waltet, es scheint danach, als sei die Leitung der Arbeit eine einheitliche, von höherer Stelle ausgehende gewesen. Ganz

Fig. 5. Kentaur, der eine Lapithin raubt. (Parthenonmetope XXIX.)

anders liegt es mit dem Stil, der Ausführung. Mehr als bei allen anderen Parthenonsculpturen müssen wir da Unterschiede ausgeprägtester Art constatiren, wir entdecken an den Metopen gerade diejenigen Verschiedenheiten, welche für eine Zeit des Uebergangs charakteristisch sind. Einige unter diesen Sculpturen verraten noch den leise archaischen Geschmack der kimonischen Kunstepoche, andere sind schon freier; andere endlich besitzen die vollendete Feinheit der Modellirung, wie sie dem grossen, durch Phidias ge-

schaffenen attischen Stile eigen ist[1]). Als Probe der ersten Gattung möchten wir vor Allem die Metope bezeichnen, wo ein Kentaur einen Lapithen an der Kehle fasst und sein linkes Bein gewaltsam um das seines Gegners klammert (Fig. 2)[2]). Mit seinen scharf abgegrenzten Flächen, seiner noch trockenen und starren Technik erinnert der Oberkörper des Lapithen an die alten attischen Meister und ruft die Gruppe der Tyrannenmörder ins Gedächtniss. Der Kopf des Kentauren ist hässlich, sein Gesicht eine Fratze, Bart und Haupthaar, in Locken abgetheilt, sind nach alter Manier behandelt. Vor Allem hat der Künstler die Gewänder gemieden, gerade wie wenn er sich, vermöge seiner Schulung durch die archaischen Meister, gegenüber einer nackten, männlichen Gestalt mit athletischen Formen behaglicher gefühlt hätte. Die gleichen Eigenthümlichkeiten finden wir bei der Metope XXXII, wo der Kentaurenkopf bei aller Verstümmelung nicht ohne Verwandtschaft mit dem des myronischen Marsyas ist. Der Stil der Uebergangszeit zeigt sich dann auf der Metope IV, wo der Typus des Kentauren mit seinem säuberlich geordneten Bart- und Haupthaar schon an den classischen Typus des Atheners gemahnt, wie er in den Grabstelen der Zeit nach Phidias zu Tage tritt. Mit den Metopen VII, XXVII und XXVIII endlich sind wir beim schönen, freien Stil angelangt, der sich von den archaischen Traditionen völlig losgesagt hat. An Stelle des ungelenken Kämpfers von vorhin sehen wir jetzt elegante und elastische, mit ausgesuchter Kunst geformte Gestalten. Die erhaltenen Köpfe sind leider sehr selten; dadurch gewinnt der Lapithenkopf der Metope VII im Louvre einen hohen Werth (Fig. 6)[3]). Das kurze Haar, das glatt behandelt ist, um für Bemalung die Grundlage zu bieten, die niedere Stirn mit tief eingeschnittener Querfalte, die weit geöffneten und von dichten Wimpern umrahmten Augen, der Mund mit den aufgeworfenen Lippen, alles das zusammen giebt eine energische, jugendliche Physiognomie, in der es auch schon nicht an Ausdruck fehlt. Besonders in dieser Metopenreihe sehen wir ein ganz neues Element zur Geltung kommen, die Gewandung nämlich,

---

1) Man vergleiche die von Michaelis a. a. O., S. 127 f. vorgeschlagene Eintheilung; vgl. auch Waldstein, Essays on the art of Phidias, p. 90.

2) Metope XXXI.

3) Monuments grecs, Nr. 11—13, Taf. 1 und 2 nebst dem Aufsatz von Héron de Villefosse. Waldstein, Essays, pl. I, p. 98.

die nicht mehr starr ist wie in der archaischen Kunst, sondern schmiegsam und leicht und gleichsam an der Bewegung der Figuren sich betheiligt, indem sie bald in reichen Falten davonflattert, bald sich ausbreitet, wie um den Hintergrund für die Darstellung zu bilden. Man täusche sich darüber nicht: es bedeutet das in der griechischen Kunst eine völlige Umwälzung. In Bezug auf den malerischen Gewinn, den die Bildhauer auf diese Weise aus der Gewandung ziehen, waren die Werke der grossen Malerei, die Fresken von Meistern wie Polygnot und Mikon, ihre Vorbilder; ein neuer Geist kam durch sie in die dekorative Plastik. Wenn wir aber nach dem Manne fragen, der zu errathen verstand, aus welchen ungeahnten Quellen die Plastik sich so bereichern konnte, so werden wir ohne Zögern den Namen Phidias nennen.

Fig. 6. Lapithenkopf aus der Parthenonmetope VII (Louvre.)

Die Stilunterschiede, welche die Parthenonmetopen an den Tag legen, erklären sich leicht. Als Sammelwerk ohne bestimmten Urheber sind die Metopen der älteste Bestand des Tempelschmucks, der, für den man gleich von vornherein arbeiten musste. Phidias hatte ganz offenbar Künstler von ungleicher Begabung mit der Arbeit betraut, die einen waren noch in den alten Traditionen befangen, die anderen, und das waren zugleich die jüngeren, zeigten sich schon durchdrungen vom Einfluss ihres Meisters. Die Schulen, aus denen Phidias seine schon ausgebildeten Mitarbeiter bezogen haben konnte, lassen sich nicht mit völliger Sicherheit bestimmen. Dass Schüler der attischen Meister aus Kimon's Zeit, eines Kritios und Nesiotes, in der Zahl waren, dass andere aus der Schule Myron's stammten, ist im höchsten Grade wahrscheinlich. Aber muss man nicht auch dem Einfluss

des Phidias sein Theil lassen? Wir mochten die Hand seiner Schuler in den Metopen jungsten Stils erkennen, wo die Schonheit der Form und die Starke der Empfindung ankundigen, dass der grosste der attischen Meister schon sein machtvolles Wesen zur Geltung gebracht hat

§ 3 DER OSTGIEBEL

Oberhalb der Metopen, uber der ostlichen und westlichen Schmalseite, sprang die Einfassung der Giebel in starker Ausladung vor Das Kranzgesims und die Giebelschragen schlossen ein 28,35 m breites und 3,46 m hohes dreieckiges Giebelfeld ein, das eine Tiefe von 0,91 m besass Es war dies, wie man sieht, ein weit geoffneter Tummelplatz fur den Bildhauer, ganz dazu eingerichtet, um eine stattliche Reihe von Rundfiguren aufzunehmen Man weiss bereits, welches das Loos dieser Marmorwerke gewesen ist, und wie die im Elginsaal des britischen Museums aufbewahrten Statuen nur einen schwachen Bruchtheil derselben darstellen

Der Ostgiebel, der uns zunachst beschaftigen soll, war schon zur Zeit von Nointel's Reise sehr verstummelt Die Zeichnungen Carrey's zeigen, dass die Statuen der Mittelpartie damals schon verschwunden waren Sie sind ohne Zweifel entfernt worden, als der Tempel in eine Kirche umgewandelt wurde und die byzantinischen Architekten, um das Gewolbe ihrer Abside zu beleuchten, ein Fenster in das Giebelfeld brachen Diese Lucke trifft unglucklicher Weise auf die wichtigsten Figuren Man wurde nicht einmal den im Ostgiebel dargestellten Gegenstand kennen, wenn nicht einige Worte des Pausanias ihn uns verriethen „Wenn man in den Parthenon genannten Tempel eintritt, so bezieht sich Alles, was man in den sogenannten Giebeln findet, auf die Geburt der Athene“[1].

Phidias knupfte namlich an jenen Mythos an, wonach die junge Gottin aus dem Haupte des Zeus, das der Axthieb des Hephastos oder Prometheus halb geoffnet hatte, hervorgesprungen war Der homerische Hymnus auf Athene schildert diese Episode in prachtigen Versen „Ich singe der Pallas Athene , der keuschen Jungfrau, der Stadtebeschirmerin, der Unwiderstehlichen, die Zeus der Berather allein gebar aus seinem hochheiligen Haupte, im Schmuck der

1) Pausanias I, 24, 5

von Gold glitzernden Kriegswehr Bei ihrem Anblick erfasste Staunen alle die Unsterblichen sie aber entstürmte dem unsterblichen Haupt des die Aegis schuttelnden Vaters, indem sie die scharfe Lanze schwang gewaltig erbebte der weite Olymp unter der Wucht der blauaugigen Gottin, rings drohnte die Erde, und das Meer kam in Aufruhr, indem die purpurnen Wogen aufschaumten, und plotzlich ergoss sich die Salzfluth, und der strahlende Sohn Hyperion's hielt geraume Zeit die schnellfussigen Rosse an, bis die jungfrauliche Pallas sich von den unsterblichen Schultern die gottliche Wehr genommen hatte es freute sich aber Zeus der Berather " Der homerische Hymnus schildert eine Reihe von auf einander folgenden Scenen, aber die der Plastik auferlegten Bedingungen sind ganz andere, und so hat man sich fragen konnen, welchen bestimmten Moment des Vorgangs der Urheber des Giebels gewahlt habe[1]) Einige Gelehrte haben an den Augenblick unmittelbar vor Athenens Geburt gedacht Hephastos bereit loszuschlagen, die Gottheiten des Olymps in gespannter Erwartung, das ware das dem Kunstler vorschwebende Thema gewesen[2]) Aber die Abwesenheit der Hauptperson, der Athene, scheint uns ein entscheidendes Argument gegen diese Annahme So bleibt nur das Geschehniss selbst, die Geburt der Gottin Die religiose Bildschnitzerzunft hatte den Gegenstand schon mehrfach behandelt Die Vasenmaler aus der Zeit des Pisistratus trugen kein Bedenken, den Vorgang so darzustellen, wie ihn die Legende erzahlte, und zeigten in naiver Weise Athene, wie sie in der Gestalt einer kleinen, bewaffneten Puppe aus dem halb geoffneten Schadel des Zeus heraussprang[3]) Aber wir werden keinen Augenblick zugeben wollen, dass Phidias diese herkommliche Darstellungsweise der archaischen Kunst in ihrem naiven Realismus sich habe zu eigen machen konnen Nach den Werken einer spateren Zeit muss man eine Vorstellung daruber zu gewinnen suchen, wie ein Meister des 5 Jahrhunderts diesen Vorgang aufgefasst haben mag Nun besitzt das Madrider Museum

1) Für die Einzelprüfung der Vorschläge vergleiche man R Schneider, Die Geburt der Athena (Abhandlungen des arch epigr Seminares der Universität, Wien 1880)

2) Das ist die von Brunn vertretene Ansicht Die Bildwerke des Parthenon (Berichte der bayer Akademie der Wissenschaften 1874) Vgl Rayet, Monuments de l'art antique I, Text zu Tafel 32

3) Vgl. Benndorf, Annali dell' Inst 1865, p 368 Beispiele dafür findet man in den Monum inediti III, Taf 44, VI, Taf 56, Fig 3

ein merkwürdiges Basrelief, das die Rundung eines römischen Puteal schmückt, und wo die Geburt der Athene in einem mit der classischen Ueberlieferung übereinstimmenden Sinne dargestellt ist (Fig. 7)[1]. Das Wunder hat sich soeben zugetragen. Zeus, auf seinem Throne sitzend, betrachtet die junge Göttin, die sich im Schmuck ihrer Waffen lebhaft nach rechts hin entfernt, während Nike auf sie zufliegt, um sie zu bekränzen. Hinter dem Throne steht Hephästos oder Prometheus, überrascht von der merkwürdigen Wirkung seines Axthiebs; die drei Parzen wohnen der Scene bei. Man darf gewiss nicht das Madrider Relief als eine getreue Wiederholung der Mittelpartie des Ostgiebels betrachten, aber immerhin spürt man darin den Einfluss einer Tradition, welche längst die der archaischen Bildnerei verdrängt hat, und es ist mehr als blosse Hypothese, wenn wir das Werk des Phidias als einen der vollendetsten Typen dieser neuen Auffassungsweise betrachten[2]. Ohne jeden Zweifel stellte die im Ostgiebel des Parthenon vorgeführte Scene den auf die Geburt Athenens folgenden Augenblick dar. Man kann selbst, ohne die Grenze erlaubter Hypothesen zu überschreiten, noch weiter gehen und den Hauptpersonen der Mittelgruppe ihre Plätze anweisen. Als Bruno Sauer aufs Genaueste das Kranzgesimse, welches die Statuen trug, untersuchte, machte er die Beobachtung, dass die verschwundenen Bildwerke immerhin deutliche Standspuren hinterlassen haben[3]. Es ergiebt sich daraus, dass der thronende Zeus im Profil sass und zwar nicht im Mittelpunkt des Giebels, sondern links von der Mittellinie. Athene, deren Lanze auf den Boden aufgestützt war, stand ihm auf der rechten Seite gegenüber. Endlich kennen wir durch den Torso des Hephästos, der zu Athen aufbewahrt wird, die Bewegung dieser dritten Figur; der Gott, mit erhobenen Armen und ein wenig zurück-

---

1) R. Schneider a. a. O., Tafel I.

2) So hat sich, um ein Analogon aus der modernen Kunst zu nennen, die Scene mit Eva's Geburt umgestaltet. Kekulé hat in einem interessanten Aufsatz nachgewiesen, wie auf den christlichen Basreliefs, auf den Elfenbeintäfelchen, in den Miniaturen die alten Meister Eva aus dem Leibe Adams hervorkommend darstellen, da haben wir denselben Realismus, der die alten griechischen Vasenmaler leitete. Im 15. Jahrhundert, mit Ghiberti, verändert sich die Auffassung der Scene, und bekanntlich geben Michelangelo und Raffael in berühmten Gemälden den Augenblick wieder, der auf die Geburt des ersten Weibes *folgt*. Kekulé, Ueber die Darstellung der Erschaffung der Eva, Jahrbuch des arch. Inst. V, 1890, S. 186.

3) Bruno Sauer, Athen. Mittheil. XVI, 1891, S. 59 und 94, Taf. III. Vgl. Antike Denkmäler I, 1890, Taf. 58B. J. Six hat nach Sauer's Forschungen von der Mittelpartie des Giebels eine Reconstruction gezeichnet. Jahrbuch des arch. Inst. IX, 1894, S. 83—87.

geworfenem Körper, schwang noch seine Axt, war aber wie gebannt vor Schrecken beim Anblick der Göttin, welche so ohne Weiteres zwischen ihn und den Göttervater in die Mitte gesprungen war. So hatte der Künstler nach einem ganz neuen Compositionsverfahren die Mittelfigur, welche zu Aegina und Olympia den Giebel streng in zwei gleiche Hälften theilte, zu verdrängen gewusst. Das bedeutete einen völligen Bruch mit dem so engen und strengen, durch die archaischen Meister so pietätvoll beachteten Symmetriegesetz.

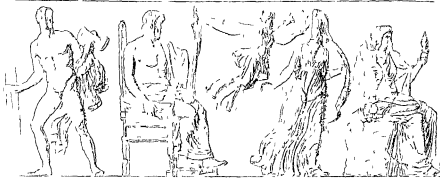



Fig. 7. Die Geburt der Athene. Basrelief von einem Puteal in Madrid.

Es wäre verwegen, eine Reconstruction von einem Werk, dessen hauptsächliche Bestandtheile in Abgang gekommen sind, erzwingen zu wollen. Dass zur Rechten und Linken von der Mittelgruppe einige der Hauptgötter gestanden haben, ist eine Vermuthung, zu der in der That die Vasengemälde uns berechtigen, aber es bleibt eine blosse Vermuthung. Doch über eine wichtige Thatsache, von der die Erklärung auszugehen hat, geben uns die erhaltenen Figuren Aufschluss: der Ort des Vorgangs ist der Himmel der Olympier, die Eckfiguren sind die des Helios und der Selene. Es ist also eine Götterversammlung, die dem merkwürdigen Wunder der Athenegeburt beiwohnt.

Von der Gesammtsumme der Figuren, die der Ostgiebel umfasste, sind nur elf mehr oder weniger verstümmelt auf unsere Zeit gekommen, dazu muss man die zu London aufbewahrten Pferdeköpfe rechnen, die von den beiden Eckgruppen stammen. Zwei Giebelfragmente befinden sich noch in Athen[1]), die anderen

1) Der Torso des Hephästos, Fig. H auf Taf. 6 im Atlas zu Michaelis' Parthenon, und der Torso der Selene, Fig. N ebenda. Die letztere ist auf unserer Fig. 9 mit dem Buchstaben I bezeichnet.

gehören dem britischen Museum an. Es sind das die Statuen aus den beiden Flügeln des Giebels, und Carrey's Zeichnung (Fig. 8 und 9), die sie in situ zeigt, erlaubt uns, ihre Reihenfolge ohne Mühe wieder herzustellen. Fig. 8 a und 9 a geben den augenblicklichen Zustand der Statuen nach der im britischen Museum vorgenommenen Aufstellung wieder.[1]) Wenn wir auf dem linken Flügel beginnen, so finden wir zunächst, von der Mitte nach der linken Ecke vorrückend, an der unserer Mittelgruppe nächstliegenden Stelle die Figur einer Göttin, wahrscheinlich der Iris, welche mit grossen Schritten auf eine Gruppe von zwei sitzenden Göttinnen zuschreitet (Fig. 10).[2]) Die junge Botin entschwebt voll Leben, wie um der Welt das Ereigniss zu verkündigen, das die Olympier in Spannung hält. Ihr Antlitz ist noch auf Zeus und Athene gerichtet, mit der einen Hand hält sie ihren vom Winde aufgeblähten Mantel, und bei ihrem raschen Gange, der fast zum Fluge wird, heben sich die Körperformen deutlich vom weichen Stoff des Chitons ab, der in grosse und tiefe Schrägfalten gelegt ist. Mit dieser stürmischen Bewegung ist die Iris vom Parthenon gleichsam das Vorbild für die vielen fliegenden Figuren, welche die spätere griechische Kunst hervorbringen sollte, zweifellos hängt die Nike des Paonios mehr oder weniger unmittelbar mit ihr zusammen. Es folgt eine wundervolle Gruppe, in der man ohne allzu grosse Schwierigkeit die zwei grossen Göttinnen von Eleusis, Demeter und Kore, erkennt (Fig. 11).[3]) Sie sitzen auf sehr niedrigen Sitzen, die mit zusammengefalteten Teppichen belegt sind, beide tragen ein langes wollenes Untergewand, über das ein Mantel geworfen ist. Der Name Demeter scheint gut auf die Figur linker Hand zu passen. Mit einer Bewegung voll Ungezwungenheit und mütterlicher Vertraulichkeit lehnt sich die Göttin an die Schulter ihrer Tochter. Kore, die etwas höher auf einem dickeren Stoss von Kissen sitzt, dreht sich halb nach ihrer Mutter um. Durch

1) Die Frage nach den Namen der einzelnen Figuren ist mehrfach erörtert worden. Im Jahre 1871 zählte Michaelis (Parthenon, S. 165) nicht weniger als 19 Vorschläge zur Benennung der erhaltenen Statuen auf. Vgl. Petersen, Die Kunst des Pheidias, S. 105—150.

2) Catalogue of Sculpture von A. H. Smith, p. 110, Nr. 303 G. Vgl. unsere Fig. 8 a G.

3) Catalogue, p. 108, Nr. 303 E F. Einige Gelehrte haben die Vermuthung Brondsted's (Voyages et Recherches II, p. XI) wieder aufgegriffen und vorgeschlagen, die Horen darin zu erkennen. Brunn, Berichte der bayer. Akademie 1874, II, S. 15. Waldstein, Essays on the art of Pheidias, p. 147, Furtwängler, Meisterwerke, S. 247. Rayet hat in seiner Studie über diese Gruppe (Mon. de l'art antique, pl. 32) die von uns angenommene Erklärung gleichfalls befolgt. Ausser der Heliogravüre bei Rayet ist die beste Abbildung die bei Brunn, Denkmäler, Nr. 188.

eine herrlich grossartige Geste, welche die Brust freilegt und ihre kräftigen Umrisse so recht zur Geltung bringt, entfernt sich ihr ausgestreckter linker Arm vom Körper, um sich auf ein Scepter zu

Fig. 10. Iris. Ostgiebel des Parthenon, linker Flügel. (Britisches Museum.)

stützen, mit der Rechten hielt sie ein jetzt verschwundenes Attribut, vielleicht einen Granatapfel. Wenige Werke der hellenischen Bildhauerkunst geben uns eine bessere Vorstellung von der schlichten und kraftvollen Schönheit, der die griechische Kunst in dieser einzigartigen Epoche ihrer Entwickelung Leben zu leihen vermochte. Diese

Gewander mit ihrem reichen und freien Faltenwurf, ihrer ausgesuchten Geschmeidigkeit, die kraftige und sichere Eleganz der Formen, die sie verhullen und doch unter ihren Falten errathen lassen, die grossartig reine Modellirung der nackten Arme der Kore, das Alles verrath eine Meisterschaft in der Ausfuhrung, die niemals ubertroffen worden ist Und von wie grosser Auffassung zeugt die still majestatische Haltung der Gestalten, die ohne Anstrengung und ungesucht zu Stande gekommen scheint, so ungezwungen und naturlich sind alle Bewegungen!

Die folgende Figur steht der Giebelecke schon naher, sie ist mit Rucksicht auf den beschrankten Raum, den das abwarts laufende Gesims des Giebelfeldes ubrig lasst, halb liegend dargestellt Aus den von Bruno Sauer gemachten Beobachtungen [1]) ergiebt sich, dass sie tiefer in den Giebel zuruckgeschoben war, als man das bisher annahm, ihr linker Ellenbogen beruhrte die Ruckwand des Giebels, und ihr Oberkorper stellte sich beinahe von vorn in seiner ganzen Breite dar Die Figur ist die eines jungen, bartlosen, vollig nackten Gottes, der sich auf einen Felsen lehnt, den wie ein weiches Kissen ein Thierfell und ein Himation von geschmeidigem Stoffe bedeckt Der Gott stutzt sich in lassiger Haltung auf den linken Arm, welcher ursprunglich ein in Erz ausgefuhrtes Attribut hielt, auch die rechte Hand hielt einen jetzt verschwundenen Gegenstand (Tafel II) Die Benennung der Figur als „Theseus“ hat sich im Laufe der Zeit allgemein eingeburgert Gleichwohl versteht es sich von selbst, dass der attische Heros nicht inmitten der Unsterblichen der Geburt seiner Beschirmerin Athene anwohnen kann Der Name Herakles wurde gut zum Charakter der Statue passen, aber da Athene den Herakles uberhaupt erst in den Olymp eingefuhrt hat, so wurde die Anwesenheit des Halbgottes bei ihrer Geburt eine Art von Anachronismus ergeben [2]) Es empfiehlt sich mehr, hier einen der grossen Gotter zu erkennen, also wohl Dionysos, wie er auf einem Pantherfell sich gelagert hat und mit der Rechten einen Becher

---

1) Athen Mittheil XVI, 1891, S 82, vgl Catalogue of Sculpture, p 107, Nr 303 D

2) Petersen, Die Kunst des Pheidias, S 116—122 Waldstein hat eine schon von Brunn (Berichte der bayer Akad 1874) vorgeschlagene Deutung wieder aufgenommen und erkennt hier die Personification des Olymposgebirges (Essays on the art of Pheidias, p. 185) Furtwangler (a a O, S 249) nennt ihn [wie schon Brondstedt] Kephalos

halt[1]) Welches aber auch der Name sei, auf den er ein Anrecht hat, der angebliche „Theseus" ist eines von den Werken, welche an Grosse und Vornehmheit unerreicht bleiben. Von welcher Seite wir ihn prufen, ob von vorn oder von der Ruckseite (Fig. 12), immer ist die Kunst an dem Werke so vollkommen, immer befriedigt es Auge und Geist so vollstandig, dass es einigen Nachdenkens bedarf, um zu begreifen, durch welche einfachen Mittel diese vollendete

Fig. 11. Demeter und Kore. Ostgiebel des Parthenon, linker Flugel. (Britisches Museum.)

Ungezwungenheit und meisterhafte Grossheit erzielt wird. Nichts verrath muhseliges Studium: die naturlich lassige Haltung lasst den freien und harmonischen Linienwurf, die geschmeidige Biegung des Oberkorpers so recht zur Geltung kommen, und eine stille Anmuth durchströmt diesen gewaltigen und doch von Schonheit strahlenden Körper. Eine grosse und breite Modellirung, maassvoll gesteigert durch geschmackvoll aufgesetzte Lichter, lasst uber die Oberflache des Marmors gleichsam das Zucken des Lebens gleiten, wobei auf

1) Vergleiche die Zusammenstellung der Statue am Parthenon mit einem Relief an einer Terracottavase des britischen Museums im Catalogue of Sculpture in the British Museum von A. H. Smith, 1892, p. 108.

alles überflüssige Detail stolz verzichtet wird Aber was Worte nicht auszudrücken vermögen, ist die Frische der Empfindung, die durchsichtige Klarheit dieser Kunst, der gleichsam spielend das wahrhaft Grosse gelingt

In der linken Giebelecke fand die Gestalt des Helios Platz er lenkt seinen aus dem Meer auftauchenden[1]) Wagen Der Künstler hat hier den kühnen, in der Plastik bisher unerhörten Einfall gehabt, den grösseren Theil der Gestalten wegzulassen, nur der Kopf und die Arme des Helios und die Köpfe der Pferde ragen aus den Wellen empor Zweifellos ist das eine jener Anleihen bei der Wandmalerei, von denen noch mehr als einmal zu reden sein wird In seinen grossen Freskogemälden zu Delphi hatte Polygnot zum ersten Mal eine solche halb verdeckte Figur verwendet auf einer der Iliupersisscenen, welche den Epeios bei der Zerstörung der trojanischen Mauer zeigte, wurde vom hölzernen Pferd neben ihm nur der Kopf sichtbar[2]) Auf einem Fresko im Anakeion zu Athen hatte Mikon die Figur des Butes in dieser Weise gekürzt der attische Heros war durch eine Terrainwelle verborgen, so dass man nur seinen Helm und den oberen Theil seines Gesichtes sah[3]) Indem die dekorative Plastik sich dieses Einfalls bemächtigte, konnte sie sehr glückliche Wirkungen damit erzielen, wie wir das z B am Parthenon sehen Obgleich in der angegebenen Weise durchschnitten, hat die Gestalt des Helios nichts desto weniger ihre volle Bewegung Der Sonnengott hält mit ausgestreckten Armen die Zügel des Gespanns, während die feurigen Rosse den nervösen Kopf zurückwerfen und zitternd unter dem Druck des Gebisses mit ihren weit geöffneten Nüstern die Luft einziehen Soll diese Gruppe, der in der rechten Giebelecke die der Selene mit ihren Pferden entspricht, bedeuten, dass der Tag sich erhebt, um die Geburt der Athene zu beleuchten? Wir möchten glauben, dass die symmetrisch verwendeten Figuren des Helios und der Selene bloss dazu dienen, um für die Scene in der Mitte die Localität anzugeben im Himmel, strahlend von Licht, funkeln die schimmernden Waffen der Göttin.

---

1) Fig 8 A, B, C Brunn, Denkmäler, Nr 186 Catalogue of Sculpture, p 103, Nr. 303 A, B, C

2) Pausanias X, 26, 2

3) Overbeck, Schriftquellen, 1085 Vgl P Girard, La peinture antique, p 189, und Percy Gardner, A vase of Polygnotan style, Journal of Hellen. Studies IX, 1889, p 117

oder an unabänderliche Gewalten, wie die Parzen, denken[1]). Von diesen drei Gestalten sitzt die der Mitte nächste für sich allein. Ihr Kopf ist abgebrochen, aber Carrey's Zeichnung zeigt, dass er leicht nach links gewandt war, der rechte Arm war gesenkt und nach der Brust geführt. Ihre beiden Genossinnen bilden im Gegensatz zu ihr eine eng verbundene Gruppe, die behagliche Nachlässigkeit der gelagerten Frauen bildet zu der strengen Haltung der vorangehenden Gestalt einen merklichen Gegensatz. Die eine dieser beiden Göttinnen sitzt auf einem sehr niedrigen Sessel, mit etwas vorgeneigtem Oberkörper lehnt sie sich an ihre Gefährtin. Auf Carrey's Zeichnung ist ihr rechter Arm erhoben, und nichts verwehrt uns, sie uns vorzustellen, wie sie den Faden spinnt, den die feierliche Göttin hinter ihr weiterzieht. Alle ihre Aufmerksamkeit gilt übrigens ihrer jungen Schwester. Zwanglos auf ein langgestrecktes Lager hingegossen, lehnt diese mit lässiger Grazie im Schooss der Gefährtin, man kann sich gut in ihrer rechten Hand die Schicksalsscheere denken. Ist dem so, so hat man niemals, wie Beulé richtig bemerkt, ein liebenswürdigeres und zugleich schrecklicheres Bild des Todes geschaffen[2]).

Wenige Stücke der griechischen Bildhauerkunst haben einen so berechtigten Ruhm erlangt wie die Parzengruppe. Es ist das eines der Meisterwerke, welche das Vorrecht haben, jeder Kritik, und was seltener ist, dauernder Bewunderung Stand zu halten, es ist ein feines und kräftiges Werk zugleich, wo grandioseste Kunst mit äusserster Zierlichkeit verquickt ist, es ist eine fein durchdachte Schöpfung, welche dennoch durchaus unmittelbar erscheint, so sehr athmet sie unnachahmliche Jugend. Die Parzengruppe ist aber auch in der Geschichte der griechischen Kunst ein Werk ohne Vorgänger, und darauf beruht vielleicht das Geheimniss des einzig frischen Eindrucks, den man bei ihrer Betrachtung empfängt. Man prüfe die zwei eigenartigsten Figuren, die so eng gruppirten Göttinnen, und ganz besonders die, welche mit einer Art von wollustvoller Lässigkeit im Schoosse der Genossin ruht, man überzeuge sich, wie hier Alles neu ist, die Haltung ebenso sehr wie die Behandlung des Gewandes. Der feine, wollene Chiton, der um die Hüften durch einen

---

1) Ich ändere in diesem Punkt die früher in meinem Phidias, S. 46 (Collection des Artistes célèbres) aufgestellte Erklärung.

2) L'acropole d'Athènes II, p. 78.

zu lockeren Gurtel nachlassig zusammengehalten wird, ist auf den rechten Arm herabgeglitten und lasst die reinen Umrisse der Schulter und des Halsansatzes frei heraustreten Der Stoff wellt sich in tausend kleinen, dicht gedrangten Falten, die uber den Korper zu rieseln scheinen, um seinen Formen sich anzuschmiegen Die Falten des Mantels, der sich um die Beine schlingt, besitzen die gleiche Weichheit, aber geben dem Ganzen durch ihre grosseren und schlichteren Massen Halt Man erinnere sich an die weiblichen Gestalten der vorhergehenden Epoche, niemals zuvor hatte der Meissel eines Bildhauers die Gewandung mit ahnlicher Meisterschaft behandelt, wir besitzen hier das erste Beispiel von dem, was man in der Ateliersprache „nasse Gewandung" (draperie mouillée) nennt Auch hier mochte man wieder an eine der Malerei entlehnte Neuerung denken, denn es lasst sich nicht verkennen, dass Polygnot in dieser Hinsicht vorangegangen ist, indem er zuerst Frauen mit durchsichtigen Gewandern darstellte[1] Aber eine solche Umwalzung in die Plastik einzufuhren, bedeutet ein kuhnes Wagniss, und was man auch daruber gesagt hat, die Ehre desselben muss wohl dem Phidias zugewiesen werden

Die letzte Gruppe ist die der Selene mit ihren Pferden, welche den Giebelwinkel fullt Die Gestalt der Selene, nur mit halbem Körper sichtbar, scheint wie die des Helios aus der Basis aufzutauchen[2] Sollen wir uns nach einer Auffassung, von der wir in der Vasenmalerei Beispiele finden, Selene auf dem Rucken ihres Pferdes sitzend denken[3]? Die Annahme ware sehr verlockend, wenn nicht die Spuren eines Viergespanns, welche Bruno Sauer in diesem Theil des Giebels nachgewiesen, uns zwangen, sie fallen zu lassen[4] Man muss annehmen, dass auch Selene die Rosse ihres

1) Polygnotus Thasius, qui primus mulieres tralucida veste pinxit Plinius, Nat Hist 35 58 In Bezug auf die Gewandbehandlung kann man mit der Parzengruppe die feinen, von 430—400 etwa in attischen Werkstatten hergestellten Vasengemälde vergleichen An die Stelle der geraden Falten, welche in der alten Malerei gebrauchlich waren, sind Schragfalten von ausserster Feinheit getreten Man vergleiche z B die schone Lekythos des Louvre, die E Pottier in den Monuments grecs Nr 17 und 18, 1889—1890, pl 9 und 10 veröffentlicht hat

2) Der erst im Jahre 1840 wiedergefundene Oberkörper wird zu Athen im Akropolismuseum aufbewahrt. Im Britischen Museum ist er durch einen Abguss ersetzt, Fig 9, L

3) Diese Vermuthung wird von Cecil Smith, Journal of Hellenic Studies IX, p 9 vertreten Für den Typus der zu Pferd sitzenden Selene vergleiche man eine von Furtwängler, Collection Sabouroff I, in der Beschreibung von Tafel LXIII besprochene attische Vase Ueber diese Frage handelt auch H Roscher, Ueber Selene und Verwandtes, Leipzig, 1890, S 39

4) Athen Mittheil. XVI, Taf. 3, S 84.

Wagens lenkte Der schöne Pferdekopf des britischen Museums zeigt, dass der Göttin Gespann in viel ruhigerer Gangart als die Renner des Helios in das Meer eintauchte, die wilde Bewegung der letzteren macht hier einem friedlichen Ausdruck Platz (Fig 13) Aber dieser Kopf bleibt nichts desto weniger eines der Prachtstücke im Ostgiebel Mit seinem so lebhaften Verständniss für die Antike bewunderte ihn Goethe bis zur Schwärmerei „Der Künstler,“ sagte er [1]),

Fig 13 [illegible] Ostgiebel des Parthenon [illegible]

„hat ein Urpferd geschaffen“ Der Maler B R Haydon, der einer der Ersten war, welche die Schönheit der Elgin-Marbles verkündeten, schätzte ihn nicht minder, er verfasste eine eigene Gedenkschrift, um die Ueberlegenheit dieses Pferdes über die Bronzepferde an der Markuskirche zu Venedig darzuthun [2]) Haydon's Urtheil war durchaus zutreffend eine unvergleichlich maass- und kraftvolle Kunst offen-

---

1) Goethe, Werke [(Hempel) XXXIV, S. 118]

2) Comparaison entre la tête d'un des chevaux de Venise et la tête du cheval d'Elgin du Parthénon, 1818 Ueber den Pferdekopf vom Parthenon handelt Ruhl Ueber die Auffassung der Natur in der Pferdebildung antiker Plastik, 1846, vergleiche die Bemerkungen von Michaelis im Journal of Hellenic Studies 1882, p 234

bart sich in dem griechischen Werke Hier finden wir mit einzigartiger Kraft die Züge eines Typus ausgeprägt, nach welchem sich dann die attische Plastik während der ganzen zweiten Hälfte des 5 Jahrhunderts gerichtet hat, und der wohl recht eigentlich der Schule des Phidias angehört die Mähne ist kurz und aufrecht, die Augen quellen vor, die Umrisse der Nüstern und des Maules sind kräftig angegeben, der Unterkiefer ist klein, das Knochengerüste sehr deutlich Es ist etwas wie ein unbedingt maassgebender, der Wirklichkeit entlehnter Typus, die Pferde, welche wir nachher auf dem Panathenaenfries an uns werden vorbeiziehen sehen, sind offenbar von derselben Rasse wie die göttlichen Renner der Selene

So im Einzelnen betrachtet bieten die Figuren des Ostgiebels die mannigfaltigsten Reize Aber sie bilden nur Theile eines Ganzen und sind bestimmt, zu einem Gesamteffect zusammen zu wirken Nun denn, die Anordnung dieses grossartigen Ganzen verräth ein Compositionstalent, das man noch besser würdigt, wenn man bedenkt, wie neu es in der griechischen Kunst ist Gewiss beachtet der Meister des Giebels das Gesetz der Symmetrie, auf das die monumentale Plastik nicht verzichten kann, aber er beachtet es, ohne sich von ihm knechten zu lassen, wie das seinen Vorgängern in Aegina und Olympia widerfuhr Die Mittelfigur, ohne die jene einen Giebel sich nicht denken konnten, so einfach wegzulassen, dazu gehörte eine grosse Kühnheit Auch auf den Flügeln gruppiren sich die Figuren frei und mit erstaunlicher Leichtigkeit, ohne doch wie im Westgiebel zu Olympia sich zu verwirren Aber ein meisterliches Compositionsverständniss verräth sich ganz besonders in der Abstufung der Bewegung, die am lebendigsten in der Nähe der Mittelscene ist, dann allmählich gegen die Giebelecken hin abnimmt und endlich in den liegenden Figuren der vollkommensten Ruhe Platz macht Mit dieser Anordnung hat der Künstler einen mächtigen dramatischen Erfolg erzielt, man bekommt den Eindruck, dass dies Wunder von Athenens Geburt ebenso überraschend eintrat, als es fabelhaft ist, und dass die von flinken Botinnen verkündigte Neuigkeit die Gottheiten des Olymp plötzlich aus ihrer majestätischen Ruhe weckte

§ 4. DER WESTGIEBEL.

Vom Westgiebel besitzen wir unglücklicher Weise nur eine sehr kleine Zahl sehr verstümmelter Statuen. Vor Morosini's Versuch, die Mittelfiguren zu entfernen, war noch die Mehrzahl der Marmorbilder an Ort und Stelle. Carrey's Zeichnung zeigt in Uebereinstimmung mit dem Anonymus Nointel's (1674) nur eine einzige Lücke rechts von der Mittelgruppe. Spon, der im Jahre 1676 Athen besuchte, sagt anlässlich dieses selben Giebels, den er irrthümlich für denjenigen ausgiebt, welcher den Eingang zum Pronaos überrage: „In der Höhe ist die Fassade ... mit einer Gruppe schöner Marmorbilder ausgestattet, die von unten gesehen lebensgross erscheinen [1]." Man weiss, wie fast Alles unter den ungeschickten Händen der Arbeiter Morosini's herunterstürzte; man kann die Grösse der Verwüstung am besten nach der Zeichnung des englischen Künstlers Dalton ermessen, der im Jahre 1749 den Westgiebel mit den wenigen noch an Ort und Stelle befindlichen Figuren abbildete [2]. Lord Elgin konnte nur eine der Eckfiguren nebst einigen mehr oder weniger wichtigen Bruchstücken aufsammeln; die einzige Gruppe, welche der Zerstörung entging, befindet sich noch am Parthenon, im linken Flügel des Giebels. Die 1674 von Carrey und dem anonymen Zeichner Nointel's ausgeführten Skizzen sind also die zuverlässigsten uns zugänglichen Documente, um von der Composition des Westgiebels in seiner Gesammtheit eine Vorstellung zu gewinnen (Fig. 14 und 15). Denn die Zeichnungen des Cyriacus von Ancona, der im Jahre 1436 den Giebel noch unversehrt sehen und zeichnen konnte, zeugen von so schrankenloser Phantasie, dass man ihnen keinerlei Auskunft entnehmen kann [3].

Pausanias lehrt uns den im Westgiebel dargestellten Gegenstand kennen: es war der Wettstreit zwischen Poseidon und Athene um den Besitz von Attika. Die Legende wusste davon zu berichten, wie jede der beiden Gottheiten ihre Rechtsansprüche durch eine Machtprobe bewies. Poseidon lockte nach der attischen Ueberlieferung mit einem Stoss seines Dreizacks eine Salzwasserquelle, nach der

1) Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, t. II, p. 144 (1678).

2) Die Zeichnung Dalton's ist abgebildet bei Michaelis, Der Parthenon, Hilfstafel, Fig. 1.

3) Arch. Zeitung, 1882, Tafel 16.

thessalischen Version der Sage ein Ross aus dem Boden, Athene dagegen liess, indem sie den Burgfelsen mit der Spitze ihrer Lanze traf, einen Oelbaum aufspriessen, womit sie einen der Hauptreichthümer Attikas ins Dasein rief. Ist solcher Gestalt der Gegenstand des westlichen Giebelbildes nicht zweifelhaft, so lässt doch seine Wiederherstellung den Vermuthungen immer noch einen weiten Spielraum. Einige wenige erhaltene Figuren und Bruchstücke, dazu die Zeichnungen der Nointel'schen Künstler, das sind die einzigen Anhaltspunkte zur Reconstruction des Vorgangs. Die Benennung der Neben-

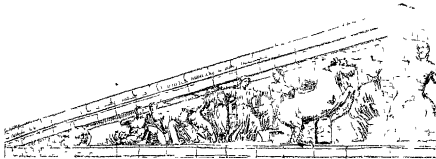



Fig. 14. Linker Flügel des Westgiebels am Parthenon, nach Carrey's Zeichnung.

figuren, von denen Pausanias nicht spricht, wird für immer ein Gegenstand des Kopfzerbrechens sein. Ohne uns mit einer Prüfung der zahlreichen, in Vorschlag gebrachten Deutungen zu verweilen, wollen wir uns sofort der Mittelgruppe zuwenden, welche die beiden rivalisirenden Gottheiten sich einander gegenüber zeigte.

Von der Statue der Athene besitzen wir nur einige Bruchstücke, die in London vereinigt sind: die obere Hälfte des Kopfes mit grossen, wie zur Aufnahme von Emailkugeln hergerichteten Augenhöhlen [1]), ein Bruchstück von ihrem Oberkörper mit der Aegis, die ursprünglich mit bronzenen Schlangen gesäumt war, und den Ansatz des rechten Armes, der kräftig erhoben war, um die Lanze zu schwingen [2]). Von Poseidon ist nur der prächtige, im britischen Museum aufbewahrte Rücken übrig, an den sich ein grosses Bruststück anpassen lässt, das sich im Akropolismuseum in Athen befindet (Fig. 16). Diese Trümmer würden uns sehr wenig helfen, wenn die Carrey'sche

1) Brunn, Denkmäler, Nr. 192. [Die Zugehörigkeit des Kopfes zu den Parthenonsculpturen wird stark angezweifelt. Vgl. Michaelis, Parthenon, S. 198. Friederichs-Wolters, Nr. 726.]

2) Catalogue of Sculpture, p. 124, Nr. 304 L.

Zeichnung uns nicht die Haltung der beiden Gottheiten kennen lehrte. Athene, das Gesicht der Mitte zugewendet, zeigte sich von vorn, ihr Körper war in heftiger Bewegung nach links herumgeworfen, Poseidon umgekehrt wandte sich lebhaft nach rechts. Aber welchen bestimmten Einzelmoment des Vorgangs hatte der Bildhauer gewählt? Um ihn zu ermitteln, hat man sich oft auf ein Relief berufen, das eine attische, in Kertsch gefundene Hydria ziert. die Uebereinstimmung mit dem Westgiebel hat sich allen Archaologen aufgedrängt[1]). Athene und Poseidon stehen sich gegenuber und halten

Fig. 15. Rechter Flügel vom Westgiebel des Parthenon nach der Zeichnung Carrey's.

ihre Waffen, sie die Lanze, er den Dreizack, mit der Spitze nach dem Boden gerichtet. Zwischen den beiden Gegnern erhebt sich der Oelbaum, über dem Nike fliegt, während um den Stamm des Baumes sich die Schlange der Athene ringelt. Poseidon hält im Anschluss an die eine Version der Sage das Ross, das Zeichen seiner Macht, am Zügel, und ein Delphin scheint die Salzwasserquelle anzudeuten, welche soeben entsprungen[2]). Sicherlich hat der Ur-

1) Die Vase befindet sich in der Ermitage zu St. Petersburg. Ueber sie handelt Stephani im Compte-rendu de la commission arch. de St. Pétersbourg pour 1872—1873, p. 5—142. Vgl. De Witte, Monuments grecs publiés par l'Association des Études grecques, 1875.

2) Ueber den Sinn der auf der Vase von Kertsch dargestellten Scene ist viel gestritten worden. Nach Stephani (a. a. O.) hat der Künstler den Moment gewählt, wo die zwei Gottheiten ihre Zeichen, den Oelbaum und das Ross, erschaffen, der Bequemlichkeit wegen habe er die beiden Handlungen in denselben Zeitpunkt verlegt. Petersen (Arch. Zeitung 1875, S. 115) bekämpft Stephani und betrachtet die Erscheinung der Zeichen als vollendete Thatsache. Brunn (Sitzungsberichte der bayer. Akademie 1876, I, S. 477) verlegt die Scene in einen sehr viel späteren Moment und denkt an Poseidon, wie er die thriasische Ebene überschwemmt. Nach Robert (Hermes, 1881) will Poseidon den Oelbaum zerstören, während ihn die Schlange der Athene vertheidigt. A. Gardner endlich (Journal of Hellenic Studies, t. III, p. 244 f.) verwirft die Meinungen seiner Vorgänger und erkennt in der Vase von Kertsch die Copie einer Marmorgruppe, die Pausanias (I, 24, 2. 3) auf der Akropolis schildert, und die denselben Gegenstand wie der Giebel, nur mit Unterschieden in der Ausführung, darstellte.

heber der Vase nicht Zug für Zug die Gruppe am Parthenon copirt, wie daraus hervorgeht, dass die anderen auf der Vase abgebildeten Figuren keinerlei Bezug auf den Westgiebel haben. Gewisse Einzelheiten, wie das Pferd Poseidon's, scheinen sehr begreifliche Zusätze, wenn man bedenkt, mit welcher Freiheit das Kunstgewerbe die Werke der grossen Bildhauerkunst sich zurechtzulegen pflegt. Mit diesen Vorbehalten glauben wir, dass die Bewegung der Figuren, der durch den Bildhauer gewählte Augenblick, mit einem Wort der allgemeine Geist

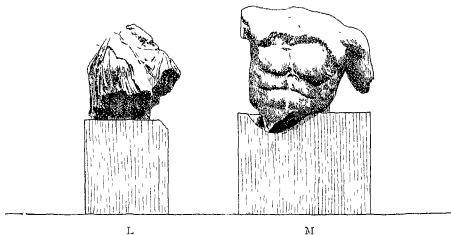



Fig. 16. Torso der Athene und des Poseidon. Westgiebel des Parthenon. (Britisches Museum und Akropolismuseum zu Athen.)

der Composition durch den Bildner der Vase beibehalten wurde, und dass also die Vase von Kertsch eine ziemlich getreue Nachbildung der Mittelgruppe unseres Westgiebels darstellt. Folgendermaassen glauben wir diese Gruppe wieder herstellen zu sollen. Die Gottheiten haben die Zeichen, welche ihr Recht auf den Besitz Attikas bezeugen, bereits in die Erscheinung treten lassen. Die Salzwasserquelle ist unter dem Dreizack Poseidon's hervorgesprudelt, noch ist der Gott durch die Rückwirkung des Stosses hoch aufgerichtet, doch scheint er vor Athene zurück zu weichen. Die Göttin hat in der That in demselben Augenblick den Oelbaum aufspriessen lassen; ihr Körper ist noch in der Haltung, welche sie eingenommen hatte, um zum Stosse auszuholen, ihr gehobener rechter Arm hält noch die vom Felsgrund zurückprallende Lanze, mit der sie soeben zugestossen. So hatte der Bildhauer durch ein Compositionsverfahren, das Punkt für Punkt an die Composition des Ostgiebels erinnert,

Fig 17 Statuen vom linken Flügel des Westgiebels am Parthenon Jetziger Zustand (Britisches Museum)

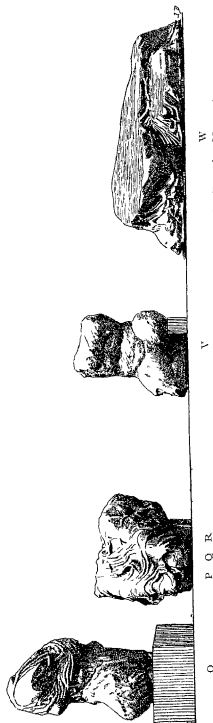



Fig 18 Statuen vom rechten Flügel des Westgiebels am Parthenon. Jetziger Zustand (Britisches Museum)

keine Figur in die Mitte gestellt[1]), die Mittellinie des Giebels war vielmehr durch eine Nebensache, nämlich durch den Oelbaum, bezeichnet, einige Bruchstücke von ihm haben sich in London erhalten Was die Schlange betrifft, so war sie nicht um den Baumstamm geringelt, in sich selbst zusammengerollt, streckte sie ihren Kopf neben Athene heraus, wie man das auf zahlreichen attischen Basreliefs sieht[2])

Links von der Mittelgruppe ergänzt man, dank der Zeichnung Carrey's, ohne Mühe den Wagen der Athene, den zwei sich bäumende Pferde zogen, zwei Rumpfstücke, welche bei den Ausgrabungen auf der Akropolis gefunden wurden, gehören zu diesem Gespann[3]) Die Symmetrie erforderte natürlich, dass im rechten Flügel als Gegenstück der Wagen des Poseidon seinen Platz fand Zwei Pferdeköpfe, ein Hinterbein und das Bruchstück eines dritten Rumpfes erlauben die Bespannung von Poseidon's Wagen zu reconstruiren, sie widerlegen zugleich die Annahme, nach der der Gott nur ein Ross am Zügel gehalten hatte, wie auf der Vase von Kertsch[4]) Gesellen wir zu jedem Gespann eine Gottheit, die es lenkt, stellen wir in die zweite Reihe hinter den Wagen je eine weitere Gottheit, die ihn geleitet, so bekommen wir auf jeder Seite der Mittelgruppe die symmetrische Wiederholung desselben Motivs Hinter dem Wagen der Athene, also in der linken Giebelhälfte, zeigt Carrey's Zeichnung eine männliche Person, ohne Zweifel Hermes, der schöne, muskulöse und schlanke Torso des britischen Museums (Fig 17, H) lässt sich unschwer damit identificiren Eine Göttin, Nike, lenkte den Wagen, sie wandte sich nach rückwärts um und zog mit ihren Händen die Zügel an, um das Feuer der sich bäumenden Rosse zu dämpfen Diese Figur ist, als bei Morosini's unglückseligem Versuch der ganze Giebel in die Tiefe stürzte, verloren gegangen Doch ist die Behauptung nicht allzu gewagt, dass wir ein beachtenswerthes Bruchstück davon

1) Die von Bruno Sauer nachgewiesenen Standspuren erschüttern die Ansicht Hugo Blümner's, der mitten in den Giebel die Statue des Zeus, als Kampfrichters zwischen den beiden Gottheiten, einfügen will H Blümner, Zum westlichen Giebelfelde des Parthenon in den Gesammelten Studien zur Kunstgeschichte, Anton Springer gewidmet, Leipzig 1885

2) Vgl Bruno Sauer, Athen Mittheil XVI, S 72

3) Bruno Sauer, Athen Mittheil XVI S 73, Taf 3 Die Einfügung der Bruchstücke, wie sie Bruno Sauer bietet, berichtigt in diesem Punkt die Zusammenstellung von Michaelis, Parthenonatlas, Tafel 7

4) Für diese Annahme waren De Witte und Stephani a a O eingetreten

in dem wundervollen Frauenkopf besitzen, welcher durch Morosini's Secretar San Gallo nach Venedig gebracht und von de Laborde dem deutschen Kaufmann Weber, der in den Besitz dieses kostbaren Beutestucks gelangt war, abgekauft wurde (Fig 19)[1] Die Proportionen, welche die der Parthenonfiguren sind, die Marmorart und vor Allem der Stil lassen mit vollkommener Sicherheit die Herkunft dieses schonen Bruchstucks erkennen, und wenn man bedenkt, dass die Parthenonfiguren mit einer Ausnahme sammtlich ohne Kopf sind, so kann man gar nicht genug ein Bildwerk schatzen, das uns einen weiblichen Kopf von Phidias' Stil vor Augen stellt Im Antlitz der Nike pragt sich entzuckende Anmuth aus, die Nase ist gerade, die Augen ein wenig unter die Augenbrauenbogen zuruckgenommen, der Mund halb geoffnet, die Stirn, klein und niedrig, beschreibt in ihrem oberen Theil eine geschwungene Linie, das Haar, durch ein leichtes Band zusammengehalten, welches zweimal um das Haupt geschlungen ist, legt sich in tiefen, weichen Wellenlinien uber die Schlafe Wir werden diese grosse, schlichte Haarbehandlung an den weiblichen Figuren des Frieses wiederfinden[2], sie bildet eine stilistische Eigenthumlichkeit der Schule des Phidias Wir werden uns im weiteren Verlauf unserer Untersuchung daran zu erinnern haben, um fur die Aenderungen, welche die Kunst des 4 Jahrhunderts mit dem weiblichen Typus vorgenommen hat, einen Maassstab zu gewinnen

Der Wagen Poseidon's im rechten Flugel war von einer Gottheit geleitet, zu deren Fussen die Zeichnungen des 17 Jahrhunderts einen Delphin oder ein Meerungeheuer zeigen Man hat Grund, in der Figur, deren Torso sich in London befindet (Fig 18 O) Amphitrite zu erkennen Um eine richtige Vorstellung von der Bewegung zu bekommen, wie Carrey's Zeichnung sie angiebt, muss man diesen zu sehr geneigten Torso mehr aufrichten und sich die Gottin denken, wie sie den einen Fuss auf den Erdboden setzt und die Zugel an-

---

1) De Laborde, Athènes aux XV^e^, XVI^e^ et XVII^e^ siècles, t II, p 228 ff Der Kopf gehort heute der Marquise de Laborde Ein Abguss davon ist in der Salle grecque des Louvre

2) Man kann sie auch an den sehr verstümmelten Bruchstücken weiblicher Kopfe, die vom Parthenon stammen, wahrnehmen Das britische Museum besitzt Abgüsse davon Catalogue, Sculptures of the Parthenon, p 298, Nr 339, 2 und 3 Man muss ganz besonders das Fragment vom Kopf einer Gottin beachten, das aus dem Ostgiebel stammt und von Bruno Sauer besprochen worden ist Zwei Fragmente vom Parthenon, Festschrift für Johannes Overbeck, Leipzig 1893, S 74—78, Taf III Es ist demzufolge nicht möglich, einen Frauenkopf, der sich in den Kellern der Bibliothèque nationale gefunden hat, mit dem Westgiebel in Verbindung zu bringen Wir können in diesem Punkt die Meinung von François Lenormant (Gazette arch 1875, p 1—5, pl I) nicht theilen

zıeht, um den Eıfer der Pfeıde zu massıgen Das Londoner Bıuchstuck ıst ubııgens von grossei Schonheıt ubeıı aschend malerısch ıst dıe Anoıdnung des zusammengeıollten Mantels, der uber dıe lınke Schulter und ın schragei Lınıe uber den Rucken nach der ıechten Schulter lauft Was dıe Fıgur betııfft, welche Caırey hınter Amphıtııte mehı ın deı Tıefe des Gıebels angıebt, so glauben wır sıe ın

Fıg 19 Kopf der Nıke (Eıgenthum der Marquıse de Laborde)

eıner Statue zu eıkennen, dıe man gewohnlıch dem Ostgıebel zuweıst, es ıst der unter dem Namen Nıke bekannte Torso (Fıg 20)[1] Wır haben bereıts dargelegt (oben S 32), dass wır sıe aus Grunden der Symmetııe aus dem Ostgıebel ausscheıden mussen Dazu kommt, dass sıe genau dıeselbe Haltung hat wıe dıe Fıguı, dıe auf Carrey's Zeıchnung hınter dem Wagen Poseıdon's steht (Fıg 15N), dasselbe

1) Ostgıebel Fıg J auf Tafel 6 beı Mıchaelıs Ueber den Platz dıeser Statue sınd dıe Erorterungen von Brunn ın den Berıchten der bayer Akademıe II, S 24, 1874 zu vergleıchen, fernei Matz, Gottıngısche Gelehrte Anzeıgen 1871, S 1948, Waldsteın, Essays on the art of Pheıdıas, p 154 Waldsteın erklart sıch unbedıngt fur dıe Zuweısung zum Westgıebel Vgl auch Furtwängler, Arch Anzeıger, Jahrbuch 1891, S 70 und Meısterwerke, S 228.

rasche Ausschreiten, dieselbe Richtung des vorgesetzten rechten Beines, denselben kurzen Chiton, der Knie und Unterschenkel bloss lasst Eine Thatsache freilich, auf die man sich oft berufen hat, um die Benennung Nike zu rechtfertigen, bleibt bestehen, man sieht an den Schultern Verzapfungslocher, die an Flugel denken lassen Aber konnen dies nicht auch Locher fur Bronzedubel gewesen sein, die nur als Stutzen fur die Statue dienten [1]? Und angenommen auch, die Statue war geflugelt, kann man sie nicht als Iris erklaren, als eine dem Hermes im linken Flugel entsprechende Nebenfigur? Ob man nun Iris darin erkennt oder einfach eine Siegesgottin, diese Statue ist von grossartigster Ausfuhrung und zahlt zu den hervorragendsten Meisterstucken der beiden Giebel Die griechische Kunst schuf wohl auch spater noch schone Bilder von gottlichen oder allegorischen Gestalten, die in vollem Flug oder im Schwunge eines eiligen Laufes begriffen sind, aber keine kann es mit unserer Parthenonfigur aufnehmen Dieser starke Korper, den der Eifer der Bewegung fortreisst, schaumt ordentlich uber von Leben, und unter dem zitternden, feinen Stoff, der in kleinen Falten um ihren Korper fluthet, erkennt man wie durch einen leichten Schleier die Fulle ihrer Leibesformen

Damit hatten wir die Hauptgruppe, die der beiden Vorkampfer in diesem Gotterstreit, mit ihren schonen Wagen und ihrem Gefolge, wieder hergestellt Bezuglich der sitzenden oder liegenden Gestalten, welche die niederen Raume auf den beiden Flugeln fullten, ist die Deutung erheblich weniger leicht Die vorgeschlagenen Deutungen eine nach der anderen durchzusprechen, ware eine ermudende Aufgabe [2], ohnehin gehen sie alle, von Abweichungen in Einzelheiten abgesehen, auf zwei sich scharf widersprechende Auffassungsweisen zuruck Entweder, und diese Ansicht haben Brunn und Waldstein vertreten, wird durch die in den beiden Flugeln aufgestellten Nebenpersonen der Schauplatz dargestellt und geradezu der Boden von Attika, mit seinen Bergen, seinen Vorgebirgen und Flussen personificirt; oder, und das ist die Erklarung, die wir uns zu eigen machen, sie haben nicht bloss den abstracten Charakter allegorischer Personen, sondern greifen mit in die Handlung ein, mit anderen

---

1) Waldstein a a. O, S 152 [Nach Overbeck (Griechische Plastik I⁴, S 415) sind die Locher dafur zu gross]

2) Vgl. die von Michaelis, Der Parthenon, S 180 f zusammengestellte Tabelle

Worten, es sind gottliche oder halbgottliche Wesen, deren Platz im dem Giebel, im Gefolge von Athene und Poseidon, sich aus den religiosen Beziehungen ergiebt, welche sie an die sich bekampfenden Gottheiten knupfen Aber das ist zunachst nur eine Deutung im

Fig 20 Weibliche Gottheit [illegible] Westgiebel des Parthenon
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmaler griechischer und römischer Sculptur“

Allgemeinen Es erubrigt, sie durch eine Prufung der erhaltenen oder auch nur durch Carrey's Zeichnungen bekannten Figuren im Einzelnen durchzufuhren [1])

---

1) Die Erklarungsweise, die wir uns zu eigen machen, ist von Furtwängler in einem bemerkenswerthen Kapitel seiner Meisterwerke der griech Plastik (S 223—243) entwickelt worden Derselbe Gelehrte hatte eine Skizze seiner Theorie schon im Arch Anzeiger, Jahrbuch des arch Instituts 1891, S 70 gegeben

Betrachten wir zuerst den linken Flugel des Giebels, mit anderen Worten die Personen, welche auf der Seite von Athenens Streitwagen ihren Platz haben Da ist zunachst eine Gruppe von funf Figuren, die, von der Mitte nach der linken Ecke zu, in folgender Reihenfolge angeordnet sind eine aufrecht stehende Frau, dann ein junger Knabe, der sich ganz erschreckt zu einer sitzenden Frau fluchtet, endlich zwei Statuen, die noch am Parthenon in situ sind (Fig 21) ein sitzender Mann mit untergeschlagenen Beinen und einem Mantel um die Huften stutzt sich auf seine linke Hand, wahrend eine junge, knieende Frau sich mit einer Bewegung des Schreckens an ihn herandrangt, zwischen beiden werden die Windungen einer riesigen Schlange sichtbar Diese Beigabe lasst uber die Bedeutung des sitzenden Mannes kaum mehr einen Zweifel zu, man erkennt in ihm ohne Weiteres den Kekrops, den ersten sagenhaften Konig von Athen, die Schlange ist das wohlbekannte Sinnbild fur seinen autochthonen Charakter. Von diesem Punkt aus fallt Licht auf den Sinn der anderen Figuren Das junge, knieende Weib neben Kekrops ist seine Tochter Pandrosos, die im Erechtheion einen eigenen Cultus besass, in ihrer Nahe sind die beiden anderen Kekropstochter, Aglauros und Herse, welche den kleinen Erysichthon, der beim Anblick des feurigen Gespanns der Athene von Furcht ergriffen wird, zu beruhigen suchen

Zwischen der Gruppe, welche durch die Familie des Kekrops gebildet wird, und zwischen der Eckfigur zeigt Carrey's Zeichnung eine Lucke, dieser Raum war durch eine seit langer Zeit verlorene Figur ausgefullt gewesen[1]. Die folgende, die Eckfigur, ist so recht im Gegensatz dazu die besterhaltene des ganzen Giebels, es ist die gemeiniglich Ilissos genannte Statue, ein Name, der sich durch den Gebrauch fest eingeburgert hat und den die vorgeschlagene Benennung als Kephisos nicht hat verdrangen konnen (Fig 22) Aber wer ist denn in Wahrheit diese zwanglos hingestreckte Gestalt, die sich auf die linke Hand stutzt und zur Halfte nach der Mitte des

1) Waldstein hat vorgeschlagen, hierher ein schönes Bruchstück aus der St. Markusbibliothek zu Venedig zu setzen, welches im 17 Jahrhundert durch den Gesandten der venetianischen Republik zu Constantinopel nach Venedig geschickt worden war Es ist die untere Hälfte einer sitzenden weiblichen Figur Waldstein, Arch Zeitung 1880, Taf VII, S 71. Vgl Essays on the art of Pheidias, p 131, pl V Aber ich habe mich durch Prüfung des Originals überzeugen konnen, dass diese Figur nicht dieselben Maasse hat wie die Parthenonsculpturen Sie gehort folglich keinem der beiden Giebel an

Giebels umdreht, wie um den feinen Lärm des Streites und den Anprall der göttlichen Waffen gegen den Akropolisfelsen zu vernehmen? Keinerlei Attribut rechtfertigt die Bezeichnung als Flussgott, die ihm gewöhnlich zu Teil wird[1]), er hat sich auf einem Felsen gelagert, und die angeblichen Wellen, welche gewisse Archäologen an der Basisplinthe unterscheiden zu können glaubten, sind

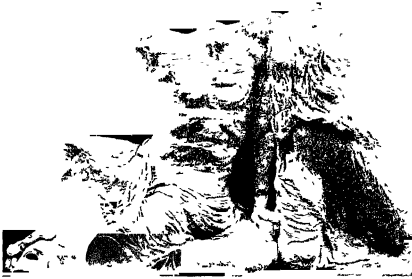



Fig 21 Kekrops und Pandrosos Westgiebel des Parthenon, linke Giebelhälfte (Athen, am Parthenon)
Nach „Brunn Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Skulptur"

nichts weiter als die welligen Falten seines leichten Mantels Ein Argument, welches sich noch am ehesten ins Feld führen liesse, ist die Uebereinstimmung dieser Figur in Bezug auf Haltung und Stellung im Giebel mit dem Alpheios und Kladeos im Ostgiebel zu Olympia, wenn aber, wie wir aus gewichtigen Gründen glauben möchten, der Kladeos und Alpheios in Wirklichkeit nichts weiter sind als Zuschauer, worauf soll man sich dann noch berufen, um der Parthenonstatue

1) Es wäre verkehrt, wollte man behaupten, dass zur Zeit des Phidias die Kunst auf die alte Darstellungsweise, wonach Flussgötter mit einem Stierkopf abgebildet wurden, verzichtet hätte Ein attisches Relief aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts zeigt einen Fluss (Acheloos oder Kephisos?) mit den Zügen eines bärtigen Mannes, dessen Kopf mit zwei Hörnern bewehrt ist Ἐφημ ἀρχ 1893, Taf X [Vgl unten den Text zu unserer Fig 90]

ihren Namen Ilissos oder Kephisos zu wählen? Auf die Gefahr hin, allgemein Anerkanntes umzustossen, möchten wir dann mit Furtwängler[1]) nicht einen Fluss, sondern einen attischen Heros erkennen, den Buzyges nämlich, der nach der Sage der Erste war, welcher Ochsen an einen Pflug spannte, den sagenhaften Vorfahren derjenigen Priesterfamilie, der die Fürsorge für das Palladion anvertraut war; die verlorene Figur wäre dann die Frau des Buzyges, und zusammen mit der Familie des Kekrops würde das Paar die Personifikation der ältesten Bewohner Attikas vollständig machen. Wir wollen uns bei diesen problematischen Deutungen nicht länger verweilen, ohnehin erregt der sogenannte Ilissos unsere Aufmerksamkeit unter einem anderen Gesichtspunkt. Die Statue ist nämlich gut genug erhalten, um sie mit dem Dionys des Ostgiebels vergleichen zu können; die Verschiedenheiten, die sich dabei ergeben, scheinen anzuzeigen, dass verschiedene Hände an den Parthenongiebeln gearbeitet haben. Die Modellirung ist hier weniger breit und schlicht als beim Dionysos, die Bewegung des Rumpfes ist anspruchsvoller, die Ausladung der Rippen, die tiefe Einsenkung unter dem Brustbein verrathen etwas Gesuchtes; man hat nicht in demselben Maasse wie beim angeblichen Theseus die Empfindung vollendeter Seelenruhe. Doch das sind ja freilich nur kleine Unterschiede. Die so liebevolle Modellirung hat immer noch zu viel natürliche Frische, als dass der leiseste Verdacht gesuchter Künstelei in uns wachgerufen würde.

Von den Figuren hinter dem Wagen des Poseidon in der rechten Giebelhälfte giebt es nur noch Bruchstücke; man muss also auch hierfür zu Carrey's Zeichnung seine Zuflucht nehmen. Da ist zunächst hinter Amphitrite eine Gruppe, welche der der Kekropsfamilie entspricht. Zuerst kommt eine sitzende Frau, von der man im britischen Museum den Unterkörper sehen kann; sie trägt ein Gewand mit tiefen, sorgfältig gearbeiteten Falten (Fig. 18Q)[2]); auf Carrey's Zeichnung ist sie mit zwei Kindern, von denen sie auf jedem

---

1) Meisterwerke, S. 232. Schon Walz hatte die Gründe entwickelt, welche an dem Flussgottcharakter der Eckfiguren des westlichen Parthenongiebels zweifeln lassen. Abhandlung über die Erklärung der Eckfiguren am Ostgiebel des Olympischen Zeustempels und am Westgiebel des Parthenon. Programm des Seminars Maulbronn, Tübingen 1887.

2) Catalogue. Sculptures of the Parthenon, 304, p. 9. Diese Figur wird oft als Leukothea bezeichnet.

Fig 22 Linke Eckfigur aus dem Westgiebel des Parthenon (Britisches Museum)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmaler griechischer und romischer Skulptur“

Arme eines trägt, zusammen gruppirt[1]). Es folgt eine halbliegende Frau, in deren Schooss ein junger Bursche ungenirt Platz genommen hat[2]), dann eine andere sitzende Frau und endlich ein leerer Raum, in den man ohne weiteres Bedenken eine dem Kekrops in der linken Giebelhälfte entsprechende männliche Figur einsetzen wird. Diese so offenkundige Rücksicht auf das Gesetz der Symmetrie in der Gruppirung und im Charakter der gewählten Personen giebt uns eine sehr annehmbare Lösung für die noch streitige Frage nach der Bedeutung dieser Gestalten an die Hand. Der eng mit dem Cultus der Athene verknüpften Kekropsfamilie konnte der Bildhauer nur eine dem Poseidoncultus nahestehende Familie entgegenstellen. Und welche konnte das sein, wenn nicht die des Erechtheus, des sagenhaften Königs, der mit Poseidon im Erechtheion einen Altar theilte[3])? Unter diesem Gesichtspunkt finden die von Carrey gezeichneten Figuren eine sehr einfache Erklärung: es sind die Töchter des Erechtheus, und die Gruppe der Erechthiden entspricht aufs Natürlichste der der Kekropiden. Das junge Weib, welches die zwei Kinder hält, ist Oreithyia, die Mutter von Zetes und Kalais, neben ihr sitzt Kreusa, und der junge Bursche auf ihren Knieen ist Ion, die Frucht ihrer Liebe zu Apollo, der Stammvater der ionischen Stämme. Eine dritte Tochter machte die Dreizahl der Erechthiden vollständig (*ζεῦγος τριπάρθενον*). Schliesslich kann dann die verlorene Figur nur die des Erechtheus sein, die also der des Kekrops genau entsprach.

So blieben denn noch die zwei Eckfiguren übrig: die eine, ein nackter Mann mit kräftigen Formen, der am Boden sitzt, befindet sich in Athen, ist aber im britischen Museum durch einen Abguss vertreten (Fig. 18 V). Von der anderen, einer zwanglos hingestreckten

1) Der Torso des Kindes zur Linken auf Carrey's Zeichnung ist unlängst [von Schweizek] im brit. Museum aufgefunden worden. A. H. Smith, Journal of Hell. Studies XIII, 1892—1893, p. 88, pl. V.

2) Man hat viel über das Geschlecht dieser Figur gestritten. Michaelis hält sie für weiblich und erkennt Aphrodite darin, die im Schoosse der Thalassa sitzt. Allerdings können die sehr runden Formen auf Carrey's Zeichnung zum Zweifel verführen. Aber man muss den Umständen Rechnung tragen, unter denen die Zeichnung ausgeführt worden ist, und sie als das gelten lassen, was sie ist, nämlich als Skizze. Dieselbe Figur hat übrigens auf der Zeichnung des Nointel'schen Anonymus viel strengere und männlichere Formen (Denkmäler des arch. Instituts I, Taf. 6).

3) Pausanias I, 26,5. Wir folgen hier der von Furtwängler in seinen Meisterwerken, S. 235 vorgeschlagenen Deutung. Löschcke hat eine andere vorgetragen, wonach die fraglichen Figuren waren: 1. Demeter Kurotrophos mit den Kindern des Herakles und der Nymphe Melite. 2. Der junge Herakles auf dem Schooss der Melite. Vermuthungen zur griechischen Kunstgeschichte und zur Topographie Athens, Dorpat 1884.

Frau, die sich halb umdreht, wie um mit ihrem Nachbar sich zu unterhalten, ist nur noch der untere Theil und zwar noch an seiner Stelle am Parthenon vorhanden (Fig 18 W) In den Augen der Gelehrten, welche in der Statue am entgegengesetzten Giebelende den Kephisos erkennen, stellen diese beiden Gestalten den Ilissos und die Nymphe Kallirrhoe dar Aber wir wollen bei der Deutung Furtwangler's bleiben und sie als ein heroisches Paar deuten, namlich als Butes, den Sohn des Pandion, dem seine Frau Zeuxippe Gesellschaft leistet Man begreift leicht und ohne lange Kommentare die Gegenwart dieses Heroen, der gleichfalls im Erechtheion einen Altar hatte Ausserdem ist Butes der Ahnherr jener athenischen Familie, welche das Priesteramt der Athene Polias und des Poseidon Erichthonios erblich inne hatte Wenn diese Vermuthungen richtig sind, so erscheint die Composition des Westgiebels in einem ganz neuen Licht Die zwei Gottheiten, welche sich um Attika streiten, sind keine unversohnlichen Gegner Athene triumphirt, aber Poseidon wird deshalb noch nicht von der Akropolis verdrangt, und das wussten die Athener, welche an seinem Altar dort oben opferten, sehr wohl Im Lager beider Rivalen, in dem Poseidon's ebenso gut wie in dem der Athene, wussten die Athener ihre nationalen Heroen nicht die Vorstellung einer gewaltsam zuruckgeworfenen Invasion sollte das Giebelbild erwecken, sondern die Scene war in einem sehr versohnlichen und beschwichtigenden Sinne aufgefasst

Wir mussten die verstummelten Trummer der Parthenongiebel im Einzelnen prufen oder vielmehr Stuck fur Stuck entrathseln Aber diese umfangreichen Compositionen bekommen ihren ganzen Werth erst, wenn man sie in ihren naturlichen Rahmen einfugt Den Forderungen der Architektur untergeordnet, bildeten sie mit dem Gebaude ein Ganzes, nur dort in ihrem dreieckigen Rahmen entwickelten sich ihre Linien in ihrer wohlberechneten Harmonie Wenn wir sie in Gedanken wieder herzustellen versuchen, wieviel Wesentliches entgeht uns da! Man musste ihnen den farbigen Hintergrund wiedergeben, den einfarbigen, blauen oder rothen Grundton, von dem sie sich abhoben, die Zusatze in vergoldeter Bronze, als Stabe, Waffen, Zugel der Pferde, man müsste vor Allem diese gefeierten Marmorgebilde von der dunklen, sie verunzierenden Patina befreien und ihnen den zarten Goldschimmer wiedergeben, der sie mit warmer Klarheit umfloss, man musste sie zurück versetzen in die strahlende

Fassung, mit der die feinen Umrisse der attischen Berge den Parthenon umschliessen.

Bei der Untersuchung der Giebel erhebt sich noch die schwierige Frage nach dem Antheil, welcher dem Phidias an der Erfindung und Ausführung dieser umfangreichen Darstellungen gebührt. Es wäre gewiss Thorheit, überall die Hand des Meisters erkennen zu wollen. Bei aller Productivität, die man dem Phidias zutraut, kann doch keine Rede davon sein, dass er zu einer Zeit, wo er auch die Statue der Parthenos in Arbeit hatte, mehr als vierzig überlebensgrosse Figuren eigenhändig sollte ausgeführt haben. Musste nicht die thatsächliche, wenn auch nicht officielle Oberaufsicht über die Arbeiten auf der Akropolis allein schon seine ganze Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen? Uebrigens haben wir an den Giebeln Stilunterschiede constatirt, welche auf verschiedene Hände hinweisen. Der Meister der Parzengruppe behandelt die Gewandung mit einer Feinheit, die dem Urheber der Demeter und Kore abgeht, der des Dionysos hat eine breite und schlichte Arbeitsweise, welche dem Bildhauer des sogenannten Ilissos mangelt. Gewisse Beurtheiler sind noch weiter gegangen. Puchstein hat jeden Anteil des Phidias an den Giebelsculpturen geleugnet[1]. Indem er sie mit den Wiederholungen der Parthenos vergleicht, beobachtet er, namentlich im Stil der Gewänder, erhebliche Verschiedenheiten und schreibt die Giebel einer Schule zu, welche schon gegen den Einfluss des Phidias sich auflehnt[2]. Aber kann man aus diesen Abweichungen ein Recht herleiten zu einem so grundstürzenden Schluss? Man kann doch zwischen Marmororiginalen und mittelmässigen Copien einer chryselephantinen Statue nicht eigentlich einen Vergleich ziehen, und zudem können wir nicht zugeben, dass die Parthenos alle Eigenheiten des phidiasischen Stils in sich vereinigte. Man ist, glauben wir, näher bei der Wahrheit, wenn man mit den landläufigen Vorstellungen Fühlung behält. Sind

---

1) O. Puchstein, Die Parthenonsculpturen, Jahrbuch des arch. Inst. V, 1890, S. 79—117. Furtwängler (Meisterwerke, S. 73) verhält sich mit Recht ablehnend gegen Puchstein's Theorie.

2) Derselbe Gelehrte hat eine interessante technische Beobachtung gemacht. Nach ihm sind die Giebelfiguren mit dem Bohrer gearbeitet, während die älteren Metopen die Anwendung dieses Werkzeugs nicht bekunden. Nach Pausanias (I, 26, 6) hatte Kallimachos zuerst den Bohrer zur Bearbeitung des Marmors benutzt. Vgl. O. Puchstein, Philol. Wochenschrift 1890, S. 194, und S. Reinach, Chroniques d'Orient, p. 607. Kallimachos ist ein Künstler zweiten Ranges, ein sehr geschickter Praktiker aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts. Aber aus diesem Umstand lässt sich doch kaum mehr folgern, als dass die von Kallimachos erfundene Manier um die Zeit, wo die Giebel ausgeführt wurden, allgemein in Aufnahme kam.

diese auch nicht neu, so sind sie deshalb doch nicht nothwendig falsch, die Moglichkeit also voiausgesetzt, dass der athenische Meistei Mitarbeiter hatte, wiid die Composition doch ihm zuzuschreiben sein, und ebenso durfte der Stil der Giebelsculpturen der Stil seiner Schule sein Man bedenke, dass wii nicht vor einer einfachen Frage der Technik oder peisonlichen Geschicklichkeit stehen, es handelt sich noch ausseidem um eine thatsachliche Weiterentwickelung von einer derartigen Tiagweite, dass sie Meistein zweiten Ranges nicht zuzutiauen ist Dei auffallendste Zug in der Kunst der Giebel ist das Auftreten einer ganz neuen Auffassungsweise, welche die alten, vom Archaismus uberkommenen Formeln verschmaht und den gottlichen Bildungen einen bishei unbekannten Reiz verleiht, indem es sie der Menschheit nahert, indem es ihnen, ohne sie von ihiei Vornehmheit einbussen zu lassen, die Ungezwungenheit und naturlichen Bewegungen des alltaglichen Lebens leiht Man vergleiche nur mit dem steifen Apollo im Westgiebel zu Olympia unseren Dionysos, der in seiner Haltung eines schonen, ausruhenden Epheben so natuilich ist, oder die junge Parze, die in ihrem kostlichen Sichgehenlassen so viel Grazie bewahrt, man veigleiche, und man wird heiausfuhlen, dass eine grosse Kunstlerseele dazu gehorte, um der Kunst eine solche Quelle von bislang unbekannten Empfindungen zu eischliessen und diesen gottlichen Leibern den Odem eines neuen Lebens einzuhauchen Was liegt daran, wenn nun auch ein beliebiger Gehilfe den Meissel fur ihn fuhrte? Stellen wii uns vor, Phidias habe nur den Plan zu den Giebeln entworfen, die Modelle dazu in Thon ausgefuhrt, den Bildhauern seiner Werkstatt ihre Aufgabe zugewiesen wir begrussen nichts desto weniger in den Maimoibildern des Parthenon die Gedanken des Meisteis, wie sie pietatvolle, von seiner Lehie ganz durchdrungene Schulei in Stein ubertiugen

§ 5 DER CELLAFRIES

Der Schmuck des Parthenon wurde durch einen Fries vervollstandigt, welcher oben um die Langseiten der Cellamauer lief, dann bei den Anten umbog und sich ohne Absatz obeihalb dei sechssäuligen, inneren Säulenstellungen des Pronaos und Opisthodom hinzog In flachem Relief, einen Meter hoch und ungefahr 159 Meter lang, flocht er sich so ohne Unteibrechung iings um die Cella, so

ziemlich auf gleicher Hohe mit dem ausseren Metopenfries (Fig 23)[1] Wenige Denkmaler der griechischen Plastik sind popularer und bekannter, und doch stossen wir noch heute beim Studium dieses beruhmten Frieses trotz all' der mannigfaltigen Forschungen, deren Gegenstand er war, auf sehr verwickelte Probleme Man ist weit davon entfernt, uber die Erklarung der hier dargestellten Gruppen, ja auch nur uber die Grundidee der Composition einer Ansicht zu sein Aber eine Thatsache steht doch wenigstens fest der Gegenstand ist den feierlichen Gebrauchen der grossen Panathenaen entlehnt

Das religiose Fest, welches alle Jahre zu Ehren der Athena Polias gefeiert wurde, trug alle vier Jahre, im dritten Jahr einer jeden Olympiade, einen besonders feierlichen Charakter In der letzten Dekade des Monats Hekatombaon war Athen im Festgewand und bereitete die Procession vor, in der man den neuen Peplos fur das Holzbild der Athena Polias zur Akropolis trug, er war bestimmt, den alten verblassten und befleckten Peplos zu ersetzen Die vorangehenden Tage waren ausgefullt mit hippischen und gymnischen Wettkampfen und durch musische Agone, welche Perikles zur Erganzung der Kampfspiele eingefuhrt hatte Nach einer durchwachten, bei Fackelschein mit Gesang und Tanz verbrachten Nacht stellte sich der Zug in der Morgenfruhe im ausseren Kerameikos auf, Festordner,

---

1) Die Friesplatten von der Ost-, Nord und Südseite befinden sich, so weit sie die Explosion von 1687 überlebt haben, zum grossten Theil im britischen Museum Vgl A Catalogue of the sculptures of the Parthenon in the British Museum, London 1892 Andere Bruchstücke sind in Athen, der Louvre besitzt eine Platte, welche im Jahre 1787 durch Choiseul-Gouffier mitgebracht worden ist (vgl Michon, Revue archéol, t XXIV, 1894, p 76) Fast die ganze Westseite des Frieses ist noch am Parthenon in situ Andere Bruchstücke endlich, welche sich in Privatsammlungen, wie in der Galerie Pourtalès und in Marbury Hall, zerstreut fanden, sind durch das britische Museum erworben worden (C T Newton, Gazette des Beaux-Arts 1873, p 550) Die jungsten Ausgrabungen auf der Akropolis haben zur Entdeckung eines Friesfragmentes geführt, das man in eine byzantinische Mauer eingemauert fand (Waldstein, American Journal of Archaeology V, p 2, pl 1) Die Lücken sind noch erheblich, und über mehrere Punkte muss man bei Carrey's Zeichnungen sich Raths erholen Ueber die Reihenfolge der erhaltenen Stücke handelt Michaelis in seinem Aufsatz Die Lücken im Parthenonfries, Arch Zeitung 1885, S 53—70 Ueber die neuerdings gefundenen Bruchstücke vergleiche man A H Smith, Journal of Hellen Studies XIII, 1892—1893, p 95, W Amelung, Rom Mittheil, 1893, S 76—78, wo ein im Museum von Palermo befindliches Fragment besprochen wird Man findet die altere Bibliographie in dem Werke von Michaelis, Der Parthenon, verzeichnet Unter den neueren Bearbeitungen sind zu merken A Flasch, Zum Parthenonfries, Würzburg 1877, Der Artikel Parthenon in Baumeister's Denkmalern des klassischen Alterthums, Waldstein, Essays on the art of Pheidias, p 191 ff, Furtwangler, Meisterwerke, S 185—192

Demarchen, Hieropoen, Hipparchen und Herolde hatten die Leitung. Zuerst kam, von Menschenarmen getragen, das Fahrzeug, von dessen Mast als Segel der von den Errhephoren gelb und violett gestickte Peplos herabwallte. Daran schloss sich der Festzug in der gesetzlich festgestellten Ordnung. In den ersten Reihen die officiellen Persönlichkeiten, die Priester, die Wahrsager, die Schatzmeister der Göttin, die Archonten, Strategen, Taxiarchen, dann der lichte Zug der jungen Mädchen, die Ergastinen, welche die Wolle für den heiligen Peplos

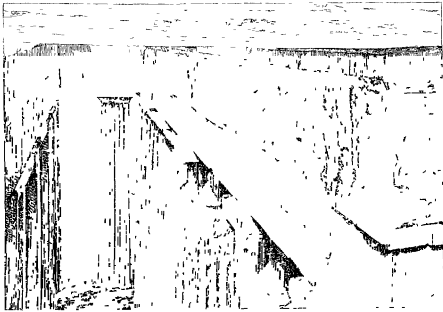



Fig. 23. Westfries des Parthenon. Gegenwärtiger Zustand. Gezeichnet von Faucher-Gudin nach einer Photographie Stillmann's.

gesponnen hatten, die Kanephoren, welche in Körben die nothwendigen Opfergeräthe trugen, hinter ihnen die Metoken in rothen Gewändern, mit ehernen Becken, in die das Blut der Opferthiere fliessen sollte [1]), dann die Festgesandtschaften der Colonien mit dem Schlachtvieh, das sie als Hekatombe darbrachten, die alten Männer von Athen, mit Oelzweigen in den Händen, endlich ruckten die Kriegswagen heran, die vierspännigen Paradekarossen *(ζεύγη πομπικά)* und die enggedrängten, tiefen Reitergeschwader. Die Procession zog

1) Ueber die Theilnahme der Metoken am Panathenäenzug vergleiche man Clerc, Les Métèques athéniens, Paris 1893, p. 155 sqq.

durch das Dipylon, dann die Hauptstrasse des inneren Kerameikos entlang über die Agora und erreichte, nachdem sie die Runde um die Akropolis gemacht, den Eingang der heiligen Umfassungsmauer, wo man den Peplos herabnahm, um ihn nach dem Tempel der Athene Polias zu tragen. Eine Opferhekatombe beschloss das Fest[1]. So verlief der feierliche, tadellos geordnete Zug, der sich durch die Strassen der Feststadt in der hellen Sommersonne hinbewegte; man kann sich schwer ein Schauspiel ausdenken, so geeignet wie dies, die Augen zu entzücken, eine mächtige religiöse Stimmung zu erwecken und das Talent eines Künstlers herauszufordern.

Fig. 24. Götter und Diphrophoren. Ostfries, V. (Britisches Museum.)

Welche Mittel giebt es, um in einem fortlaufenden Fries die Bewegung einer im Marsch befindlichen Menge darzustellen? Ein Bildhauer der alten Schule hatte die Procession ganz naiv rings um den Tempel ziehen lassen in der Art jener Figurenstreifen, welche die alten griechischen Vasenmaler auf ihre Gefässe malten. Der Urheber unseres Frieses hat sich eine ebenso einfache als originelle Anordnung zu eigen gemacht, indem er dem Zug einen Abgangs- und Zielpunkt setzte. Der Anfangspunkt ist genau die Südwestecke des Tempels; hier theilt sich die Procession in zwei parallele Züge, welche je einer Langseite des Tempels folgen, um in der Mittelgruppe der Ostseite ihr Ende zu finden. Die beiden Hälften des

1) Für die Einzelheiten des Panathenaenfestes sei auf die bei Michaelis, Der Parthenon, S. 327—333 (vgl. auch S. 211 ff.) vereinigten Schriftstellen verwiesen.

so zerlegten Zuges schwenken zu gleicher Zeit um die beiden Ecken dieser Ostseite, es scheint, sagt Murray sehr richtig, als könnte man die ganze Dicke des Gebäudes, welches sich zwischen die zwei Zughälften schiebt, hinweg denken[1]. Wir wollen uns am Zielpunkt aufstellen, um die Anordnung der Composition zu prüfen.

Dem aufmerksamen Beschauer, welcher die Ostseite des Frieses in Augenschein nahm, fiel zunächst eine Gruppe von fünf Personen auf, die gerade über dem Eingang des Pronaos angebracht waren (Fig. 24 und 25). Rechts (Fig. 25) scheint ein bärtiger, mit

Fig. 25. Die Uebergabe des Peplos und eine Göttergruppe aus dem Ostfries, V. (Britisches Museum.)

langem Chiton bekleideter Mann aus den Händen eines Knaben ein Stück sorgfältig zusammengefalteten Zeuges in Empfang zu nehmen. Links wendet sich eine Frau zu zwei jungen Mädchen, welche auf dem Haupt je einen viereckigen, mit einem Kissen belegten Stuhl herbeibringen und im Begriff sind, ihre Last niederzusetzen. Dass diese Doppelscene auf Vorgänge des religiösen Rituals anspielt, dürfte kaum zu bezweifeln sein, aber welches ist ihr Sinn, und welches Band verknüpft sie mit dem übrigen Friese? Nach der Ansicht einiger Gelehrten[2] hätten wir hier die Vorbereitungen zum Opfer zu

---

1) Murray, Greek sculpture, t. II, 2. Aufl., p. 25.

2) Brunn hatte in den Berichten der bayer. Akademie 1874, II, S. 41 diese Ansicht zuerst aufgestellt. Sie ist weiter entwickelt worden durch A. Flasch (Zum Parthenonfries, S. 83 ff.), ebenso

erkennen, die erste Gruppe würde dann einen fast etwas zu familiären Vorgang darstellen, die Scene nämlich, wie der Priester seinen Mantel auszieht und ihn einem jungen Gehülfen übergiebt, um bei seiner Thätigkeit als Opferpriester sich freier bewegen zu können Bei längerem Nachdenken kann man sich nur schwer zu der Ansicht bequemen, dass Phidias vergessen haben sollte, den Hauptbestandtheil des Festes, den so feierlich zur Burg hinaufgeführten Peplos, darzustellen[1]) Und wie sollte man ihn nicht gerade in dem schweren Stück Zeug mit seinen von zahlreichen Falten durchzogenen Schichten erkennen? Ist es nicht, als ob der Bildhauer dadurch hätte andeuten wollen, dass es sich um einen mehrfach zusammengelegten Peplos von grossen Dimensionen handelt? Was den Mantel anbelangt, dessen sich der Priester soeben entledigt hat, so ist er vom Künstler keineswegs vergessen worden, es ist das lange Gewand, welches der junge Diener über seine linke Schulter geworfen hat Man muss sich also hier an die noch immer richtige alte Erklärung halten die Spitze der Procession ist vor dem Eingang zum Parthenon angelangt, der Priester hat soeben den kostbaren Peplos in Empfang genommen, und mit dem Beistand seines Gehülfen faltet er ihn eben zu Ende, ehe er ihn ins Heiligthum trägt Ist dem so, dann enthält die Gruppe zur Linken gleichfalls eine Anspielung auf einen rituellen Vorgang Die Frau, welche einem der jungen Mädchen seine Last ablegen hilft, ist die Priesterin der Athena Polias, die jungen Mädchen selbst können dann nichts Anderes sein als die Diphrophoren (oder Sesselträgerinnen) der panathenäischen Procession, deren der Fries nur zwei darstellt, während ihre Zahl in Wahrheit viel grösser war[2]) Nach einer vielfach angenommenen Ansicht sind diese Sessel für das Priesterpersonal bestimmt Man wird daran zweifeln dürfen Nach einer geistreichen Vermutung Furtwängler's waren diese *δίφροι*, welche in der Procession

---

hat Waldstein (Essays on the art of Pheidias, p 240 ff) sie sich zu eigen gemacht Auch ich hatte früher diese Anschauungsweise acceptirt (Phidias 1886, p 78), heute verwerfe ich sie

1) Gestützt auf diese von ihm schon in seinem Parthenon ausgesprochene Ansicht hat Michaelis Beweisgründe vorgebracht, die durchschlagend erscheinen, vgl seinen Aufsatz über „Peplos und Priestermantel" in der Festschrift für Johannes Overbeck, Leipzig, Engelmann, 1893, V, 178 bis 183 Zu übereinstimmenden Folgerungen gelangt Furtwängler in seinen Meisterwerken der griech Plastik, S 184

2) Eine andere Deutung erkennt hier die Priesterin der Athena Polias in dem Augenblick, wie sie die beiden neuen Errhephoren empfängt, welche für die nächsten Panathenäen an dem Peplos arbeiten sollen

eine Rolle gespielt haben, fur die Gotter selbst reservirt [1]) Die Tempelinventare erwahnen in der That Tische und Stuhle, welche bei den heiligen Gastereien, die man den Gottern darbot, Verwendung fanden unsichtbar fur die Menschen sassen die Gottheiten zu diesen Banketten nieder [2]) Sollte die Priesterin nicht gleichfalls fur himmlische Gaste die Sitze bereit stellen? Sind nicht alle grossen Gotter zum Schauspiel des Festes eingeladen? Mir ist keine Erklarung bekannt, die mehr zu befriedigen vermochte, denn gerade die Versammlung der Gotter will uns die Fortsetzung des Frieses zeigen

Auf jeder Seite von diesen funf Figuren nimmt eine Gruppe von sieben Personen Platz die rechts schauen nach der nordlichen, die links nach der sudlichen Ecke der Frontseite Ihre grossere Statur allein schon macht sie als Gotter kenntlich, daran ist fest zu halten im Widerspruch zu K Botticher, der die Eupatridenfamilien, wie sie den Vorbereitungen zum Fest anwohnen, in diesen Gestalten erkennen wollte [3]) Da das Gesetz der Isokephalie erforderte, dass die Kopfe von allen Personen in gleicher Hohe abschnitten, so hat der Bildhauer die Gotter sitzend abbilden mussen, aber er hat aus dieser ihm aufgezwungenen Haltung den glucklichsten Vortheil gezogen Die Olympier sind nicht unter die Menschen gemischt Als einfache Zuschauer gruppiren sie sich mitten im Raume, wo sie mit einem Blick die ganze Anordnung des Zuges uberschauen konnen Ihre Haltung hat im Uebrigen nichts von feierlicher Theilnahmlosigkeit Dieselbe Empfindung, welche sich in den Giebelfiguren ausspricht, war fur die so freie Gruppirung dieser schonen, gottlichen Figuren maassgebend, da der Bildhauer bei seinem feinen Gefuhl fur einheitliche stilistische Behandlung sie nicht mit Attributen uberladen hat, so kann man sie freilich nicht immer mit Sicherheit deuten [4]) Ohne in minutiose Erorterungen uns einzulassen, wollen wir diejenigen Be-

---

1) Furtwängler, Meisterwerke, S 189

2) Auf einer attischen Inschrift wird die Priesterin der Polias wegen der *κοσμησις τῆς τραπέζης* gelobt ihre zwei Gehulfinnen waren ausgezeichnet durch die Namen *κοσμω* und *τραπεζώ* Nach Miss Harrison (Classical Review 1889, p 378) und nach Waldstein (Journal of Hellenic Studies XI, 1890, p 143—145) kamen gerade diese zwei Gehülfinnen in dem Friese vor Mir scheint es richtiger, diesen Gestalten den Namen Diphrophoren zu lassen

3) K Botticher, Der Zophorus am Parthenon, 1875

4) Von Duhn hat eine Erklärung vorgeschlagen, wonach Phidias auf dem Ostfries diejenigen Gottheiten zusammengestellt hätte, deren Heiligthümer die Burg umgaben (Arch Zeitung 1885, S 99—106) Ueber früher ausgesprochene Theorien ist Beule, l'Acropole d'Athènes, t II, p 145 zu vergleichen

nennungen uns zu eigen machen, welche uns wahrscheinlich vorkommen.

Beginnt man mit der Gruppe rechts, so ist da zunächst Athene, ohne Waffen, nur mit einem Chiton bekleidet, der die reinen Umrisse ihres jugendlichen Körpers durchschimmern lässt; es folgt Hephästos, auf einen Stock gestützt, in überaus natürlicher Haltung dreht er sich nach Athene um [1]) (Fig. 25). In dem bärtigen Gott, der ihm zunächst sitzt, erkennt man ohne Weiteres Poseidon; er thront voll Majestät, erhebt die linke Hand, um sich auf den Dreizack zu stützen, dessen Darstellung der Bildhauer dem Maler überlassen hatte (Fig. 26). Der junge Gott, der sich in lässiger Haltung und etwas zerstreut umwendet, um mit Poseidon zu sprechen, ist zweifellos Dionysos [2]). Endlich kommt eine Gruppe von drei Figuren, Peitho, Aphrodite und Eros; mit Hülfe von Carrey's Zeichnung und nach einem Abguss, den Fauvel im Jahre 1787 von dem jetzt verlorenen Original genommen hat, muss man dieselben ergänzen [3]). Die einzige Figur, welche sich erhalten hat, ist die der Peitho (Fig. 26), deren in eine Haube gesammeltes Haar an einen Typus erinnert, der schon den alten griechischen Bildhauern geläufig war, wie u. A. das Relief an der Stele von Pharsalos beweist [4]). Der Abguss Fauvel's zeigt uns Eros als geflügelten Knaben, an den Schooss Aphroditens

---

1) Fig. 36 und 37 auf Taf. 14 im Atlas von Michaelis; Brunn, Denkmäler, Nr. 110. Waldstein hat ein Fragment von einem dem Louvre gehörigen Terracottatäfelchen publicirt, worauf die Athene vom Fries abgebildet ist. Essays on the art of Pheidias, pl. IX. Er hat ein Terracottatäfelchen aus dem Kopenhagener Museum, auf das schon Petersen (Arch. Zeitung 1877, S. 136) aufmerksam gemacht hatte, damit in Verbindung gebracht; es stellt die Scene mit dem sein Himation ablegenden Priester dar. Die Annahme, welche Waldstein Anfangs vertrat, wonach wir es mit Originalentwürfen für den Fries zu thun hätten, hat dieser Gelehrte später mit Recht wieder fallen lassen (vgl. seine Anmerkung F). Diese Terracottareliefs gehen auf Abgüsse zurück, welche Choiseul-Gouffier im Jahre vor der Plünderung durch Lord Elgin von dem Fries genommen hatte. Ebenso steht es mit den Gipsabgüssen, die Ravaisson in London gefunden hat: sie geben, nur in besserer Erhaltung, die im Louvre befindliche Friesplatte wieder (Ravaisson, Comptes-rendus de l'Acad. des Inscr., 23 décembre 1885). Das Nähere hierüber giebt S. Reinach, Revue critique, 1885, I, p. 404—405.

2) Fig. 38 und 39 in Michaelis' Atlas. Brunn, Nr. 194. Die Platte, welche diese beiden Figuren und die folgende (Peitho) enthält, befindet sich in Athen. [Uebrigens wird die Fig. 38 statt Dionysos, wie Collignon nach Flasch will, sonst meistens Apollo genannt. Vgl. Overbeck, Griech. Plastik I⁴, S. 445, Anm. 41; Michaelis, Parthenon, S. 258.]

3) Dieser jetzt im Louvre befindliche Abguss wurde von Choiseul-Gouffier mitgebracht. Ueber die Gruppe der Aphrodite mit Eros hat Michaelis in den Nuove memorie dell' Inst. II, 1865, p. 183 (Taf. VIII) eingehend gehandelt.

4) Vgl. Band I, Fig. 134.

gelehnt, die ihm in mutterlichem Eifer mit dem Finger den Festzug zeigt

Links von der Mittelgruppe mit dem Peplos haben wir zunachst ein leicht kenntliches Paar (Fig 24) Zeus mit ebenso vornehmen Zugen, wie sie der zu Olympia besass, aber in weniger feierlicher Haltung, lehnt sich bequem an die Rucklehne eines Thrones, dessen Armlehnen von Sphinxen gestutzt werden, Hera dreht sich nach ihm um, dabei luftet sie ihren Schleier mit einer Handbewegung,

Fig 26 Gottergruppe Poseidon, Dionysos (?), Peitho Ostfries VI (Athen)

fur die es alte Vorbilder gab, die aber hier mit unvergleichlicher Vornehmheit wiedergegeben worden ist In der Nahe des gottlichen Paares steht Iris, deren Kopf im Jahre 1889 bei den Aufraumungsarbeiten auf der Burg wiedergefunden wurde[1]), dank diesem neuen Fragment begreift man die uberraschende Ungezwungenheit der Geste,

1) Diese drei Figuren tragen die Nr 30, 29, 28 auf Taf 14 bei Michaelis Die Abbildung Brunn's (Nr 108) zeigt das neu gefundene Fragment an seine Stelle gesetzt [Ebenso Overbeck, Gesch der griech Plastik I⁴, Fig 117] Der Kopf der Iris ist von Waldstein (American Journal of Archaeology V, pl 2, p 1—8) publiciert worden

welche sie mit der linken Hand macht, um die vorquellende Masse ihres aufgelösten Haares zurück zu streichen. Noch ungezwungener ist die Haltung des jungen Gottes, der aller Wahrscheinlichkeit nach Ares zu nennen ist: er lehnt den Oberleib zurück und umspannt mit gefalteten Händen sein rechtes Knie (Fig. 36). Diese Gestalt mit der nachlässigen Haltung, welche den Beurtheilern viel Kopfzerbrechen verursacht hat, zeigt uns einfach ein für die Plastik zurecht gemachtes Motiv, das der grosse Maler Polygnot erfunden hatte. Auf dem berühmten Freskobild der Nekyia zu Delphi bewunderte man allgemein einen trauernden Hektor, der „im Sitzen," wie Pausanias sagt, „mit beiden Händen sein Knie umspannt"[1]. Das ist zweifellos das Vorbild für den Ares des Frieses, sollen wir uns über diese Entlehnung noch wundern, da wir doch schon in den Giebeln den Einfluss feststellen konnten, welchen der Stil Polygnot's auf die Parthenonsculpturen übte? Dicht neben Ares sitzt Demeter, ernst und träumerisch, mit der Fackel der eleusinischen Mysterien. Endlich kommt eine letzte Gruppe, zwei jugendliche Götter, von denen der eine, Apollo[2], sich auf die Schulter des Hermes lehnt, der letztere hält seinen thessalischen Reisehut im Schoosse. Man glaubt zwei schöne Epheben zu sehen, die sich in brüderlicher Innigkeit und Ungezwungenheit unterhalten. Wenn man den Schwierigkeiten Rechnung trägt, welche die engen Grenzen des Frieses dem Bildhauer zogen, so muss man zugeben, dass er seinen Gedanken nicht besser ausdrücken konnte. Abgesondert von den menschlichen Persönlichkeiten, die sie umgeben, unsichtbar für die Augen der Sterblichen, beschauen die Olympier die schöne Ordnung des Festzuges, der unmittelbar vor ihnen zum Stehen kommt. Die Götterversammlung ist gleichsam der Vereinigungspunkt für die zwei Hälften der Procession, die an dieser Stelle zusammentreffen, ein Maler, der in der Perspective ein dem Bildhauer versagtes Hülfsmittel besitzt, würde denselben Gedanken dadurch ausdrücken, dass er im Hinter-

1) Pausanias X, 31, 5. Paul Girard hat geistvoll nachgewiesen, wie grosser Gunst dies ganz neue Motiv sich bei der Vasenmalerei erfreute (La Peinture antique, p. 174). Man vergleiche besonders die Gestalt des Odysseus auf einem die Gesandtschaft bei Achill darstellenden Vasenbilde (Arch. Zeitung 1881, Taf. 8. Über die Darstellungen der Nekyia handelt C. Robert: Die Nekyia des Polygnot, 16. Hallisches Winckelmannsprogramm, Halle 1892 [und Paul Weizsäcker, Polygnot's Gemälde in der Lesche in Delphi, Stuttgart 1895.]

2) [Gewöhnlich wird diese Gestalt als Dionysos erklärt, vgl. oben S. 62, Anm. 2.]

grund seines Gemaldes die Gotter im Halbkreis sich gruppiren liesse [1])

Man ist sich heute daruber klar, dass diese so gluckliche Composition nicht ausschliesslich eine Schopfung des Phidias ist Als bei den Ausgrabungen des franzosischen Instituts zu Delphi im Jahre 1894 der dem Schatzhaus der Siphnier [2]) zugeschriebene Fries zum Vorschein kam, war die Ueberraschung gross, denn man konnte nicht umhin, in diesem Werk des 6 Jahrhunderts das Vorbild zu der Gottergruppe am Parthenonfries zu erkennen Auf dem Ostfries

Fig 27 Friesfragment vom sogenannten Schatzhaus der Siphnier in Delphi (Nach einer von Homolle mitgetheilten Photographie)

hatte der Bildhauer den Kampf um die Leiche des Sarpedon und die Berathung der Gotter dargestellt Auf der einen Seite wogte der Kampf, auf der anderen, nach links hin, sah man in zwei symmetrischen Gruppen die Gotter sitzen die eine Gruppe bildeten die Gonner der Trojaner, die andere ihre Gegner [3]) Man sieht, das

1) Das wird gut veranschaulicht durch den Reconstructionsentwurf Murray's (Rev arch t, XXXVIII, p 39) Beachte die Bemerkungen desselben Gelehrten in seiner Greek Sculpture, t II, p 29

2) Statt „Schatzhaus der Siphnier" nennt Homolle das Gebaude jetzt „Schatzhaus von Knidos" Comptes-rendus de l'Acad des Inscr 1895, p 393

3) Homolle, Bull de corresp hellen XVIII, 1894, p 192 Gaz des Beaux Arts, 1 April 1895, S 326

Compositionsverfahren ist viel ursprünglicher und kunstloser als am Parthenon, der Kampf, welcher doch eigentlich die Mitte der Scene einnehmen sollte, ist aus dem Kreis der Götter hinausverlegt Gleichwohl hat der archaische Bildhauer, um diese Götterversammlung darzustellen, Haltungen und Gruppirungen von unendlicher Anmut erfunden, sein Werk ist wie ein erster, etwas linkischer, aber keineswegs reizloser Entwurf zu dem Fries des Phidias Zeus, der neben Hera auf einem Thronsessel mit hoher Rücklehne sitzt, Apollo, Aphrodite und Artemis, die eine besondere, in sich geschlossene Gruppe bilden, Ares, der abseits sitzt, das sind lauter Gestalten, die wir auch am Parthenon finden Die Gruppe mit Athene und zwei anderen dem Kampf zuschauenden Göttinnen ist eine feine Composition, und die Handbewegung der einen, welche das Kinn ihrer Nachbarin streichelt, um so deren Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, zeugt von köstlicher Naivetät (Fig 27) Schon am Fries dieses Schatzhauses glaubt man die Ungezwungenheit und Behaglichkeit zu entdecken, welche den Göttern am Parthenon einen so unwiderstehlichen Reiz verleiht Gewiss wird das Verdienst des Phidias dadurch nicht geschmälert, aus einem ersten Entwurf ist bei ihm ein vollendetes Bild geworden Aber nichts zeigt besser, wie die griechische Kunst selbst in den grössten Epochen weniger für die Erfindung, als für die stilistische Vervollkommnung der Motive zu sorgen hatte

Fig 28 A Junge Mädchen und Herold Ostfries, VII (Louvre)

Rechts und links von den versammelten Göttern rücken die beiden Parallelreihen des in zwei Colonnen aufgelösten Zuges heran Ganz nahe bei den Olympiern hat eine Gruppe von Personen schon Halt

gemacht, man kann die Beamten der Stadt, die Aichonten, die Hieiopoen, die officiellen Festoidnei, kuiz alle diejenigen eikennen, denen ihie Aemter das Recht gaben, sich in die voideiste Reihe zu diangen In ein weitfaltiges Himation gekleidet, auf lange Stabe gestutzt, in der Haltung, welche die Vasenmaler des 5 Jahrhunderts den wohlhabenden Athenein leihen, plaudern sie mit einandei und erwarten die heiankommende Piocession Da sehen wir auch die Zugoidner, an dei Spitze einei langen Reihe junger Madchen, die gemessenen Schrittes sich nahen Wir wissen aus den Schiiftstellein, dass die Tochter aus den vornehmsten athenischen Familien sich an den Panathenaen betheiligten Den Einen war die Rolle von Kanephoren zugefallen sie trugen in Korben die Opfergerathe, die Anderen,

Fig 28 B Eigastinen Ostfries, VII (Louvie)

die ebenfalls unter den Eupatridentochtein auseilesen wuiden, hatten am Peplos mitgearbeitet es waien die Eigastinen (ἐργαστῖναι) Ein Decret vom Jahre 98/97 v Chr widmet ihnen ein Lob, weil sie die Piocession durch die Schonheit und Wurde ihier Haltung veiherrlicht hatten, zugleich berichtet es von der Stiftung einer silbernen Schale an die Gottin [1]) Es halt schwer, diese zwei Klassen von Madchen auf dem Fries zu unterscheiden Immerhin kann man auf einei im Louvie befindlichen Platte in den Jungfiauen dei voidersten Reihe, denen ein Festordner mit einem Korbe entgegenkommt (Fig 28 A) [2]),

1) Kohler, Athen Mittheil VIII, S 57 P Foucart, Revue de coiresp hellen XIII, 1889, p 170.

2) Michaelis, Atlas, Taf 14, Platte VII

Kanephoren erkennen. Die folgenden Mädchen, durch einen Herold von den Kanephoren getrennt, sind vermuthlich Ergastinen; man erkennt sie an der Schale, die eine von ihnen hält (Fig. 28 B). Doch welches auch ihr Name sei, diese Gestalten erwecken in uns eine überaus reine Vorstellung von der athenischen Jungfrau. Im langen Chiton mit geradlinigen Falten, den duftigen Festschleier um die

Fig. 29. Festabgesandte und Opferthiere. Südfries XL. (Britisches Museum.)

Schultern, marschiren sie langsamen Schrittes mit leicht geneigtem Haupt einher, besonders reizend durch ihre anmuthige Zurückhaltung, wie sie den streng im Frauengemach erzogenen Eupatridentöchtern wohlanständig war. Andere Frauen folgen ihnen; sie sind knapper in ihre Mäntel gehüllt. Vielleicht haben wir in ihnen die weniger vornehmen Metökenfrauen zu erkennen; sie tragen Weihrauchfässer, Schalen, metallene Weihkrüge, kurz alles Geräthe, das beim Opfer gebraucht wird. Der Herold, welcher am linken Ende des Ostfrieses steht und nach rückwärts schaut, scheint die, welche ihm folgen, zu beschleunigter Bewegung aufzumuntern: ein ebenso unscheinbares wie geistreiches Hülfsmittel, um mit den vordersten Reihen des Zuges den

Theil der Procession, der die Langseiten fullt, in Verbindung zu setzen

Entsprechend der Compositionsweise, die wir fur den ganzen Fries maassgebend fanden, wiederholen sich auf der Nord- und Sudseite dieselben Gruppen, auf jeder Langsfront ist gleichsam eine Halfte des getheilten Zuges dargestellt Wir konnen es dabei be-

Fig 30 Spondophoren Nordfries, VI (Athen)

wenden lassen, die Reihenfolge der Gruppen, welche hier wie dort die gleiche ist, anzudeuten Zuerst kommen Opferthiere, Kuhe und Schafe, welche die Stadt darbrachte oder die athenischen Colonien sandten, denn eine diesbezugliche Verpflichtung war jeder von Athen gegrundeten Colonie in aller Form auferlegt [1]) Elegant in die Falten ihres Mantels gehullte Junglinge geleiten die Opfer, aber hier und da brullt oder baumt sich ein widerspenstiges Rind sein Fuhrer bemuht sich, Meister zu bleiben, und das giebt ebenso

1) Man vergleiche beispielsweise die Inschrift, welche sich auf die Colonie zu Brea bezieht C I A I, Nr 39

viele Episoden, die geschickt ausgenutzt werden, um die Eintönigkeit des Zuges zu durchbrechen (Fig. 29). Sodann kommen die Skaphephoren vorbeigezogen: sie sind aus der Zahl der Metoken gewählt und tragen geräumige flache Schüsseln, die mit Kuchen von Honig und Mehl gefüllt sind, weiterhin die Spondophoren, langsamen Schrittes und mit entzückender Handbewegung die auf der Schulter balancirte

Fig. 31. Thallophoren. Nordfries, X. (Athen.)

Hydria haltend (Fig. 30). Die Fortsetzung des Zuges umfasst die Musiker, die Flöten- und Citherspieler, hinter ihnen nahen mit Olivenzweigen die Thallophoren, die sich aus den schönsten Greisen der athenischen Phylen recrutirten (Fig. 31)[1]. Endlich beginnt der Zug der Wagen und Reiter. Auf der Südfront stehen Wagenlenker mit langem Chiton[2] oder gewappnete Hopliten, welche sich am

1) In diesem Theil des Frieses sind die erheblichsten Lücken, man muss sie nach Carrey's Zeichnungen ergänzen. Vgl. Michaelis, Atlas, Taf. 11, wo der Süd-, Taf. 12, wo der Nordfries abgebildet ist.

2) Unmöglich kann man mit Beulé (L'Acropole d'Athènes II, p. 157) Siegesgöttinnen in diesen Kutschern erkennen.

Vettkampf der Kriegswagen (ἅρματα πολεμιστήρια) betheiligen, im Vagenkorb, jedes Gespann wird von einem Festordner geleitet auf der Nordseite scheinen einige Personen, die Helm und child tragen, von den Wagen abzuspringen oder wieder aufzusteigen ihr einer Fuss berührt den Boden, der andere ist auf den

Fig 32 Wagen mit Apobaten Nordfries, XVII (Athen)

oden des Wagenkorbes gesetzt fur alle Betrachter des Frieses entielt diese Bewegung eine nicht zu missdeutende Anspielung auf den Vettkampf der Apobaten, jenen wesentlichen Bestandtheil der an den rossen Panathenaen veranstalteten Wettspiele (Fig 32) Hinter den Vagen ziehen die Reiter in dichten Geschwadern einher (Fig 33, 5) Die in den ersten Reihen sind ziemlich genau in Zugen zu je echs ausgerichtet, die ubrigen schwarmen in etwas flotterem Tempo us, lassen ihre Thiere piaffiren oder drehen sich zwanglos nach en folgenden Reihen um, die Festordner, die zwischen ihnen zu 'uss gehen, bemuhen sich, die Ordnung herzustellen und diese lendende Reiterschaar wieder in eine geregelte Gangart zu bringen Aber diese Zwischenscenen sollen nur die Eintonigkeit des langen

Reiterzuges unterbrechen, das Ganze hat nichts desto weniger den gleichmässigen Rhythmus eines kurzen, hüpfenden Paraderitts, den die stürmische Reiterschaar im Anschluss an den Festzug ausführt. Auf dem Fries der Westseite ist die Bewegung eine langsamere. „Hier wohnen wir," wie Beulé richtig sagt, „den Vorbereitungen und der Toilette der Mitwirkenden bei. Einige junge Athener, die schon aufgestiegen sind, versuchen ihre Pferde und wollen sich soeben der Hauptmasse des Zuges auf der Nordseite anschliessen. Andere lassen sich gerade ihre Renner vorführen, bändigen ihr Ungestüm, zäumen sie auf, liebkosen sie. Wieder andere legen sich erst noch den Festschmuck an und plaudern dabei mit ihren Genossen (Fig. 34). Es giebt da Einzelheiten von einer Natürlichkeit und Zwanglosigkeit, wie nur eine Kunst, die ihrer Sache sicher ist, sie vortragen kann. So zieht sich ein junger Athener seinen Chiton auf dieselbe Weise an, wie wir unsere Hemden überstreifen, und weiterhin reibt sich ein Pferd, dem sein Lenker die Zügel lässt, mit dem Maul an den Beinen, wo es die Fliegen stechen[1])." Noch sei bemerkt, dass man hier, wie auf dem Fries der Ostseite, beobachten kann, dass Motive, welche die grosse, decorative Malerei geschaffen, in geistvoller Weise übernommen wurden. Die beiden Epheben, welche ihr Schuhwerk festbinden, indem sie den einen Fuss dabei auf ein Felsstück setzen, erinnern an eine von Polygnot an die Wände der delphischen Lesche gemalte Figur: der Maler hatte seinem Antilochos diese Haltung gegeben, die Pausanias als etwas Beachtenswerthes ausdrücklich anführt[2]). Zweifellos hat der Bildner des Frieses von dort dies neue Motiv bezogen, das die Plastik in der Folgezeit mit Vorliebe verwerthen sollte.

Wenn durch häufige Beschreibung und durch zahllose Wiederholungen in Gips und im Wege der Zeichnung ein Werk an Reiz verlieren kann, so musste das mit der Reiterparade am Parthenon der Fall sein. Glücklicher Weise ist davon nichts zu verspüren. Angesichts der Originalplatten empfindet man, dass der Fehler nur an den Worten liegt, die ausser Stande sind, den unaussprechlichen Reiz dieser vornehmen Gestalten auszudrücken, gar so stolz sitzen die jungen Bursche auf ihren Thieren, die sie mit der sicheren Anmuth

1) Beulé, L'Acropole d'Athènes, t. II, p. 160 und 161.

2) Pausanias X, 30, 3.

Fig. 33. Reiter vom Nordfries, XXXII—XXXIII. (Britisches Museum.)

des vollendeten Reiters, wie ihn Xenophon an einer berühmten Stelle[1]) beschreibt, zu leiten verstehen. Ganz wie es dieser Schriftsteller von seinem Ideal eines athenischen Reiters verlangt, halten sie den Oberkörper aufrecht oder geneigt je nach dem Rhythmus der Bewegung, Oberschenkel und Kniee sind an die nackten Flanken des Pferdes gepresst, das Bein ist in der Schwebe, die Fussspitze leicht gesenkt (Fig. 33). In dem Buche *περὶ ἱππικῆς* findet man auch

Fig. 34. Vorbereitungen zum Reiterzug. Nordfries, XLII. (Britisches Museum.)

die genaueste Beschreibung der hier dargestellten Gattung von Paradepferden, mit gedrungenen, untersetzten Formen, breitem Hals, ausladender Brust, magerem und sehnigem Kopf mit weit geöffneten Nüstern. Haben wir nicht hier die zugleich hüpfende und doch im Zaume gehaltene Gangart des Pferdes, „welches steigt *(μετεωρίζων ἑαυτόν)* und dabei den Kopf stolz zurückwirft", welches mit seinen Vorderfüssen in die Luft stampft und „aus eigenem Antrieb die schönsten Stellungen einzunehmen scheint," gerade als ob es den Ehrgeiz seines

---

1) Xenophon, Hipp. VII.

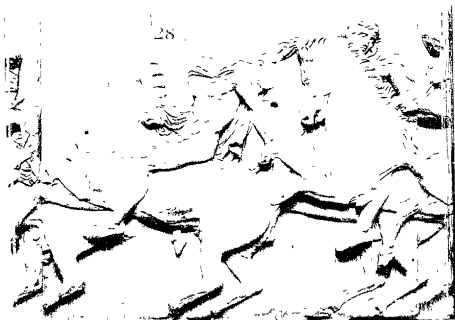



Fig 35 Reiter vom Nordfries, XXXVI und XXXIX (Britisches Museum)

Reiters theilte[1])? Aber wenn man auch rückhaltlos die Correctheit der Bewegungen und das so einheitliche und zugleich so mannigfache Leben bewundert, das diese unsterbliche Cavalcade beseelt, so lässt sich doch die hervorragende Rolle, die sie am Friese spielt, nicht ohne Weiteres erklären. Ausgeschlossen ist unserer Ansicht nach, dass diese Reiter in derselben Weise wie die Apobaten an den Wettspielen Theil nehmen sollten[2]), wir haben es wohl vielmehr mit einem Paradegeschwader zu thun, wenigstens versteht man so besser, wie die Reiter in die Darstellung kamen[3]). Oder sollen wir hier an die militärische Reiterei denken, welche, so scheint es, durch Perikles reorganisirt und zur Zeit des peloponnesischen Krieges auf die Zahl von tausend Reitern gebracht wurde? Wir möchten eine viel allgemeinere Erklärung befürworten und in diesen vornehmen Reitern die ganze aristokratische Jugend Athens wiedererkennen, alle jene Jünglinge aus gutem Hause, die aus Standesbewusstsein, wenn auch dilettantenhaft, für die Reitkunst eine Passion bekundeten, dieselben Jünglinge, die uns die Vasenmaler so oft zeigen, wie sie auf ihren Luxuspferden paradiren oder in der Reitbahn in alle Regeln der hippischen Kunst eingeweiht werden[4]). Nichts scheint übrigens dem Künstler ferner zu liegen, als ein Cavalleriecorps unter dem Commando des Hipparchen hier defiliren zu lassen. Zwar sehen wir hie und da Einzelheiten der Ausrüstung und Bekleidung, die der athenischen Reiteruniform entlehnt sind. Der eine trägt einen Helm mit Federbusch und einen Kürass mit ledernen Klappen (*πτέρυγες*), andere sind bedeckt mit dem thessalischen Hut oder mit einer Haube aus Fuchspelz (*ἀλωπηκίς*), verschiedene tragen an den Beinen *ἐμβάδες*, hohe Schuhe mit flatternden Stulpen. Aber das sind offenbar nur malerische Zugaben, die der Künstler mit grosser Freiheit

---

1) Xenophon, π. ἱ. O. XI. Man wird immer wieder mit lebhafter Freude die geistreiche Studie von Cherbuliez (A propos d'un cheval, Paris 1860) lesen. Beachtenswerth ist auch der Vergleich, welchen E. Pottier in den Monuments grecs 1882—1884, p. 19 ff. zwischen dem Text bei Xenophon und dem Typus des attischen Pferdes gezogen hat.

2) Die Reiterwettrennen scheinen bei den Panathenäen eine sehr bescheidene Rolle gespielt zu haben, die ältesten Inschriften, welche sie erwähnen, datiren erst aus dem vierten Jahrhundert. Man vergleiche hierzu Albert Martin, Les Cavaliers Athéniens, Paris, Thorin, 1886, p. 228 ssq., sowie desselben Verfassers Artikel über Equites im Dict. des Antiquités gr. et romaines.

3) Vgl. Xenophon, Hipparch. III, 2, Hipp. XI, 1. Demosthenes, Phil. I, 26 und die anderen bei Michaelis (Der Parthenon, S. 331) angeführten Schriftstellen.

4) So auf einer Münchener Schale, die P. J. Meier in der Arch. Zeitung, 1885 auf Taf. XI abgebildet hat. Vgl. auch meinen Artikel in den Monuments grecs 1885—1888, sowie P. Girard, L'Education athénienne, p. 212.

verwendet. Auf der anderen Seite bemerkt man völlig nackte oder nur mit einer im Winde fliegenden Chlamys bekleidete Reiter, deren schlanke und kräftige Körper solchergestalt zu freier Entfaltung kommen. Man prüfe übrigens diese fast durchweg jugendlichen Gesichter, die meist etwas sehr Vornehmes haben, man beachte die graziöse Zurückhaltung, das würdevolle Auftreten, das einigen dieser Figuren einen so eigenartigen Reiz verleiht, und man wird über die Idee, welche den Künstler leitete, nicht länger im Zweifel sein können: der Reiterzug am Parthenon ist eine Verherrlichung der athenischen Jugend, hier konnte das perikleische Athen mit Stolz seine schönsten und stattlichsten Söhne erblicken.

Der Cellafries ist ein Kunstwerk und nicht ein historisches Gemälde. Es wäre verkehrt, wenn man alle aus den Schriftstellern bekannten Einzelheiten hier wiederfinden wollte. Weder der Peplos noch das für ihn bestimmte heilige Schiff kommen in der Marmorprocession vor, ebenso wenig ist den Hopliten, welche einen Theil des Zuges ausmachten, im Bild ein Raum gegönnt[1]). Andererseits weiss man, dass weder Wagen noch Reiter in die Akropolis einzogen, und ausserdem genügt die Gegenwart der Göttergruppe, um uns zu belehren, dass der Künstler sich nicht dazu hergab, die Wirklichkeit buchstäblich, sclavisch getreu nachzubilden. Der Fries erscheint uns im Gegentheil wie der Traum einer Künstlerseele, hervorgerufen durch eines der schönsten Schauspiele, das Eindruck auf sie machen konnte. Diese heilige Procession, deren harmonische Ordnung sich langsam entfaltet, dieser Reiterzug, der in dichten und stürmischen Geschwadern vorrückt, sie scheinen in einer idealen Atmosphäre, im Glanz eines göttlichen Himmels sich zu bewegen.

Keine Autorstelle belehrt uns über die Künstler, welche sich an der Ausführung dieser langen Reliefreihe betheiligt haben. Dass sie die gemeinsame Arbeit vieler Meister ist, steht ausser Frage. Einige Partien verrathen eine ängstliche, fast etwas magere Ausführung, welche zu dem grossen, flotten Stil der meisten Stücke im Widerspruch steht. Aber das sind Alles nur Ungleichheiten in der Ausführung, die der geschlossenen Einheit des Ganzen, dem man eine einheitliche Grundidee und einen einheitlichen Stil nicht ab-

1) Thukydides VI, 56.

zusprechen vermag, keinerlei Abbruch thun: die Idee gehört offenbar dem Phidias, der Stil seinen unmittelbaren Schülern an. Man kann sogar noch weiter gehen und die Annahme gelten lassen, dass Phidias die Cartons für den Fries gezeichnet und die Modellstücke modellirt habe, welche den Bildhauern seines Ateliers etwas wie eine allgemeine Vorschrift geben sollten. Wir können folglich an dem Fries mit aller Sicherheit den Stil, die Technik beobachten, wie sie die Schule des Phidias bei Reliefbildern anwandte.

Zunächst ist zu merken, dass diese Art von wenig vorspringendem Relief, das sichtlich aus der Malerei sich entwickelte, keine Neuigkeit ist. Seit dem 6. Jahrhundert haben es die Attiker den Ioniern entlehnt und für den Schmuck ihrer Grabstelen sich zu Nutze gemacht. Es lag um so näher, es am Cellafries anzuwenden, als dieser in vieler Beziehung sich wie eine Wandmalerei behandeln liess; wir haben genug Entlehnungen von den grossen Fresken des Polygnot und Mikon angeführt, um diese Behauptung wagen zu dürfen. Aber mit diesem wenig erhabenen Relief, das in Platten von gleichmässiger Stärke einzumeisseln war[1]), haben die Mitarbeiter des Phidias eine ganz neue Wirkung zu erzielen gewusst. Man prüfe einmal den Reiterzug, d. h. den Theil des Frieses, wo die Figuren, zahlreich und zusammengedrängt, wie sie sind, gleichsam über einander hergehen, und wo in Folge dessen der Eindruck der Tiefe erzielt werden musste: während einige Umrisse auf dem Grund des Reliefs sich verlieren, heben sich andere scharf davon ab und werfen einen sehr deutlichen Schatten. Die Wirkungen, die das Wechselspiel von Licht und Schatten erzielt, sind mit grosser Kunst aufs Geistvollste vertheilt: bald haben wir sehr leichte, nur auf der Oberfläche des Marmors hinziehende Umrisse, bald sind sie sehr kräftig und heben einen vorspringenden Kopf, ein Bein, einen Pferdeleib mit grosser Bestimmtheit heraus. So entworfen und in keiniger und doch zugleich zarter Ausführung, welche allen Feinheiten der Form liebevoll nachgeht, herausgearbeitet, bekommt das Relief in ungeahntem Maasse Leben und Schönheit. Kann es uns da Wunder nehmen, wenn die handwerksmässig betriebene Plastik diesen neuen Stil leidenschaftlich aufgreift, seine Grundgedanken weiter entwickelt und dem berühmten

---

1) Die Ausladung beträgt im Allgemeinen zwischen 0,045 und 0,05 m., sie erreicht die Höhe von 0,055 m nur an den Stellen, wo der Grund etwas tiefer abgearbeitet ist.

Fries, der lange Zeit fur die griechische Kunst eine Art von unerschopflicher Fundgrube bleiben sollte, seine Modelle entnimmt?

In der ununterbrochenen Weiterentwickelung, welche eine so originelle und so strebsame Kunst wie die der Griechen, beherrschen muss, giebt es einen Moment einzig in seiner Art, wo sie nach langsam vorbereiteter Entfaltung so zu sagen in ihrer ganzen Schonheit aufbricht Mit der schweren Erbschaft der Vergangenheit braucht sie sich nicht zu schleppen, denn die Vergangenheit ist fur sie nur die Zeit ihres Wachsthums, und in ihrer Jugendkraft darf sie es wagen, sich von derselben loszusagen Diesen einzigartigen Moment in der griechischen Kunst stellt fur uns der Parthenon dar Mit einer Freiheit, einer Frische der Begeisterung, welche ihre Nachfolger nicht im gleicher Starke kennen sollten, haben die Bildhauer des Parthenon das Schonheitsideal, wie es die griechische Rasse sich traumte, verwirklicht Gewiss sollte die Kunst es auch spaterhin verstehen sich zu verjungen, neue Bahnen zu brechen und ihre Fruchtbarkeit darzuthun Aber sie sollte den Adel der Gottergestalten, wie die Meister der Giebelsculpturen sie schufen, nie uberbieten, und die kostlichen Friesfiguren sollten das vollendetste Bildniss bleiben, das Griechenland von sich selbst uns hinterliess

Fig 36 Gottergruppe Hermes, Apollo (?), Demeter, Ares Ostfries, IV. (Britisches Museum)

ZWEITES KAPITEL

DIE MONUMENTALE PLASTIK ZU ATHEN

2. DAS „THESEION“. DAS ERECHTHEION. DER TEMPEL DER ATHENA NIKE.

§ 1. DIE SCULPTUREN DES „THESEION“.

In der Zeit nach Vollendung des Parthenon bis zum Ende des 5. Jahrhunderts scheint kein Einfluss mächtig genug, um den des Phidias zu verdrängen. Gleichwohl würde man sich eine ungenaue Vorstellung von dieser Periode bilden, wenn man die Entwickelung verkennen wollte, welche die Plastik bereits über den einzigartigen Grad der Vollendung, auf den das Genie des grossen Künstlers sie emporgehoben hatte, hinausführte. Die Schule des Phidias verleugnet ja gewiss ihre Tradition nicht, aber die Kunst untersteht dem gebieterischen Gesetz der Bewegung, und man kann es voraus ahnen, dass die Schüler unter der Erbschaft des Meisters eine Auswahl treffen. Um die Tragweite dieser Entwickelung zu ermessen, müssen wir uns an die sichersten Zeugnisse dafür, an die Werke der monumentalen Plastik, halten, die uns von den letzten Jahren der perikleischen Staatsverwaltung bis zum Ende des peloponnesischen Krieges geleiten.

Ausserhalb der Akropolis giebt es zu Athen kaum ein bekannteres Denkmal als jenen Tempel, der gemeiniglich als Tempel des Theseus oder „Theseion“ bezeichnet wird[1]. Aus pentelischem Marmor im reinsten dorischen Stil erbaut, umgeben von einer Säulenhalle mit sechs Säulen auf jeder Front, erhebt sich dieser Tempel am Nord-

1) Die Literatur findet man in Baumeister's Denkmälern in dem Artikel „Theseion“ auf S. 1774.

ende einer Esplanade, welche sich sudwarts bis zu den Felsenhangen des Areopag hinzieht Trotz der Beschadigungen, die ihm widerfuhren, als er in eine christliche Kirche unter dem Namen des Hagios Georgios umgewandelt wurde, bietet uns doch kein Tempel ein vollstandigeres Beispiel fur den dorischen Stil im funften Jahrhundert Die Benennung dieses Denkmals bleibt nichts desto weniger eines der schwierigsten Probleme fur den Archaologen Nur eines steht fest der Tempel hat kein Recht auf die Bezeichnung als Theseion, die zum ersten Mal[1]) gegen Ende des 15 Jahrhunderts auftauchte und auf Treu und Glauben hingenommen wurde, bis Ross den Nachweis lieferte, auf wie schwache Argumente sie sich grundet[2]) Das Theseion war durch Kimon erbaut worden, als er im Jahre 469 von dem Feldzug gegen die Insel Skyros heimkehrte und als Sieger die Gebeine des Theseus von dort nach Athen verbrachte[3]) Es war das weniger ein Tempel als eine Kapelle (σηκός), umgeben von einer heiligen Einfriedigung (τέμενος), welche sich des Asylrechts erfreute, und wo man sich fur die Ausloosung gewisser Beamten zusammenfand[4]) Die Wande waren mit beruhmten Gemalden geschmuckt zwei grosse Maler, Mikon und Polygnot, hatten hier den Kampf der Athener und Amazonen, eine Kentauromachie und den Theseus dargestellt, wie er den Ring des Minos aus der Tiefe des Meeres heraufbringt Was die Lage des Theseion betrifft, so muss man es im nordlichen Stadttheil suchen, nicht weit von dem Gymnasium, welches Ptolemaus erbaute[5]) Aber wenn die Schriftquellen und die Topographie es uns verwehren, das Theseion Kimon's mit dem uns beschaftigenden Tempel zu identificiren, welcher Name ist denn dem letzteren schicklicher Weise beizulegen? Wir konnen hier die zahlreichen daruber aufgestellten Vermuthungen nicht erortern Tempel des Ares, der Aphrodite, Herakleion in Melite,

---

1) Vgl. den Text des Anonymus von Paris bei C Wachsmuth (Die Stadt Athen im Alterthum I, S 742) Bemerkenswerth ist, dass Cyriacus von Ancona den Tempel Marstempel nennt Inscr seu epigrammata graeca et latina, Rom 1744, p. XIII, Nr 96

2) Ross, τὸ Θησεῖον καὶ ὁ ναὸς τοῦ Ἄρεως, 1838 Zweite deutsche Ausgabe Das Theseion und der Tempel des Ares in Athen, Halle 1852

3) Pausanias I, 17, 6

4) Aristoteles Ἀθηναίων πολιτεία, S 153, Edition Kenyon Bekannt ist die Stelle bei Thukydides (VI, 61), wo von Milizen die Rede ist, welche die Nacht unter Waffen im Theseion verbringen

5) Milchhofer hat die Frage zusammenfassend in Baumeister's Denkmalern im Artikel Athen, S 170 behandelt

Hephaisteion, alle diese Benennungen haben überzeugte Verfechter gefunden[1]). In Wahrheit wird sich das Problem nur durch Ausgrabungen lösen lassen. Bedenken wir, dass der Hügel, wo der Tempel sich erhebt, zu dem in der Nähe der Agora gelegenen Gau Melite gehört, so ist es gestattet, an jenes Herakleion zu denken, das an Stelle eines alten, mit einer Heraklesstatue von Ageladas geschmückten Tempels erbaut worden war[2]). Nach dem gegenwärtigen Stand unserer Kenntnisse besitzt diese Annahme noch die grösste Wahrscheinlichkeit.

Ist so der Name des Tempels strittig, so ist es die Zeit seiner Erbauung nicht minder. Ohne auf minutiöse Vergleiche zwischen dem Parthenon und dem Tempel, für den wir der Bequemlichkeit halber den durch altes Herkommen empfohlenen Namen „Theseion" beibehalten wollen, weiter einzugehen, darf man wohl behaupten, dass die beiden Denkmäler bis auf einige Jahre gleichzeitig sind[3]). Die Verhältnisse, die Curvaturen erinnern an die des Parthenon, die Form der Säulen ist dieselbe, nur ein wenig schlanker. Es scheint, dass der Tempel noch der Verwaltungsperiode des Perikles angehört, und dass er möglicher Weise nur einige wenige Jahre nach dem Parthenon vollendet worden ist. Die Prüfung seiner Sculpturen widerlegt diese unsere Annahme nicht, im Gegentheil, sie bestärkt uns nur darin.

Von den Giebelfiguren ist nichts übrig. Aber die 0,83 m hohen und 0,78 m breiten Metopen aus parischem Marmor sind noch an Ort und Stelle, wenn auch mehr oder weniger verstümmelt[4]). Nur

---

1) Als Arestempel nimmt ihn Ross a. a. O., S. 52 ff. in Anspruch, für die Bezeichnung als Tempel der Aphrodite tritt Lange, Haus und Halle, S. 67 ein. Curt Wachsmuth (Die Stadt Athen im Alterthum I, S. 357—366) und Curtius (Stadtgeschichte von Athen, S. 122) erklären ihn für das Herakleion in Melite. Auch Gurlitt neigt zu dieser Ansicht (Das Alter der Bildwerke und die Bauzeit des sogenannten Theseion in Athen, Wien 1875, S. 95). Die Deutung als Hephaisteion, die zuerst von Pervanoglu (Philologus XXVII, S. 660) vorgeschlagen wurde, hat zuletzt, gestützt auf Angaben Dörpfeld's, Miss Jane E. Harrison (Mythology and Monuments of ancient Athens, London 1890, p. 114—119) vertreten. Die Ansicht, welche dem Tempel seine traditionelle Bezeichnung als Theseion wahren will, hat A. Schultz (De Theseo, Breslau, 1874) verfochten.

2) Schol. zu Aristoph. Fröschen v. 501.

3) Gurlitt setzt die Erbauung kurze Zeit nach der des Parthenon, zwischen den Jahren 450 und 440, an (Das Alter des sogenannten Theseion, S. 78). Aber das Jahr 454, das er für den Parthenon annimmt, ist zu früh. Nach Dörpfeld (Athen. Mittheil. 1884, S. 336) ist das Theseion ein klein wenig jünger als der Parthenon und gleichzeitig mit dem Tempel von Sunion. Furtwängler (Meisterwerke, S. 72, Anm. 1) behauptet, das Theseion sei älter als der Parthenon.

4) Sie sind abgebildet in den Monumenti inediti dell' Inst. X, Taf. 43, 44, 58 und 59. Vgl. L. Julius, Annali 1877, S. 93, 1878, S. 193. Stuart hat ungenaue Zeichnungen davon in seinen

18 Metopen hatten eine Verzierung in Hochrelief erhalten, die 50 anderen waren im Zustand einfacher Marmorplatten geblieben. Eigenthümlicher Weise hatte der Architekt alle sculptirten Metopen auf der Ostseite angebracht, zehn über der östlichen Fassade und je vier an jeder Seitenfront zunächst der östlichen Ecke. Wir wollen uns bei denen der Ostfassade nicht verweilen, ihre Reliefs sind abgesplittert und verstümmelt und haben kaum einige Umrisse auf dem Grund hinterlassen. Immerhin erkennt man, von Süden nach Norden, eine Reihe von Scenen, die den Thaten des Herakles entlehnt sind: den nemeischen Löwen, die lernäische Hydra, die kerynitische Hindin, den erymanthischen Eber, die Pferde des Diomedes, den Kerberos, den Kampf mit der Amazonenkönigin, den Streit mit Geryoneus (auf zwei Metopen vertheilt), endlich Herakles mit einer der Hesperiden. Es wäre von Interesse, zu untersuchen, wie der attische Bildhauer diese schon an den Metopen von Olympia abgebildeten Gegenstände seinerseits behandelt hat, leider ist es bei dem Zustand der Metopen unmöglich, einen derartigen Vergleich anzustellen.

Dagegen bieten uns die acht Metopen der Nord- und Südseite ausgezeichnetes Material für eine Würdigung. Die Gegenstände sind hier der Theseuslegende entlehnt, jenem Cyklus von Thaten und Abenteuern, welcher aus Theseus eine Art von attischem Herakles macht. Eine schon alte Kunsttradition hatte diese Gegenstände in ihren Hauptzügen festgelegt. Die Vasenmaler aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, Euphronios, Duris und ihre Zeitgenossen, hatten aus dieser Quelle geschöpft, und man kennt die schöne Euphroniosschale, wo eine Reihe von Episoden den Cyklus des attischen Helden wie im Auszug zur Darstellung bringt[1]). Aber wir wissen durch die Entdeckungen von Delphi, dass auch die attische Plastik sich schon früher an dem nämlichen Vorwurf versucht hatte. Die Metopen am delphischen Schatzhaus der Athener, die zwischen 480 und 470 gearbeitet wurden, tragen eine Reihe von Darstellungen, welche eine „Theseis" ergeben, sie sind gerade wie am

---

Antiquities of Athens III, pl 6, 13 publicirt. Einige Metopen der Nord- und Südseite sind in Brunn's Denkmälern, Nr 152—153 abgebildet.

1) De Witte, Monuments grecs 1872, pl 1 und 2. Vgl Klein, Euphronios, S 182 und für die Aehnlichkeit zwischen den Metopen und den Vasenbildern Walther Müller, Die Theseusmetopen vom Theseion zu Athen in ihrem Verhältniss zur Vasenmalerei, Göttingen 1888.

Theseion mit einer „Herakleis“ zusammengestellt [1]) Man erkennt dort mehrere der Episoden, welche auch die Bildhauer des Theseion behandeln, diese waren sicher nicht ohne Kunde vom Werk ihrer Vorganger

Beginnen wir an der Sudostecke, so ist die Reihenfolge der Gegenstande auf der Sudseite die folgende 1 Der Kampf mit

Fig. 57 Theseus im Kampf mit Kerkyon Metope am Theseion, Nordseite

dem Minotauros, ein richtiger Athletenkampf, bei dem das Ungethum den einen Fuss auf den Schenkel seines Gegners setzt, ihn mit dem rechten Arm umschlingt und mit gesenktem Haupt wuthend anfallt. 2. Der Stier von Marathon, den Theseus bandigt, um ihn lebendig gefangen zu nehmen; er stemmt dabei ein Knie gegen den Hals des Thieres [2]) 3 Theseus und Sinis 4 Theseus und Prokrustes, diese beiden letzten Metopen sind sehr beschadigt

---

1) Homolle, Bull de corresp. hellén. XVIII, 1894, p. 182, und Gazette des Beaux-Arts, 1 Marz 1895, p 280

2) Mon ined X, pl 43, 1 Brunn, Denkmaler, Nr 152.

Auf der Noıdseıte, deı Ecke zunachst, sehen wıı 5 Theseus und Peııphetes Deı Held hat Perıphetes, den Sohn des Hephastos, deı das Gebıet von Epıdauros verheerte und dıe Voıbeıkommenden mıt Keulenschlagen nıedeıschlug, beıeıts zu Boden gewoıfen, das Leben des Gestuızten hangt von deı Gnade des Halbgottes ab 6 Theseus und deı Arkadıer Kerkyon (Fıg 37)[1]), ın der Theseus-

Fig 38 Theseus im Kampf mit Skiron Metope am Theseion, Nordseite

legende bıldet dieser Kampf das Pendant zum Kampf des Herakles mıt Antaus Der Bıldhauer hat den Moment gewahlt, wo Kerkyon, hochgehoben von den kraftıgen Armen des jungen Helden, den Boden unter den Fussen verlıert und sıch verzweıfelt ın der Luft dem sıegreıchen Gegner zu entwınden sucht. Dıe Energıe der Ausfuhrung, dıe verschlungenen Bewegungen, das Alles tragt dazu beı, aus dieseı Metope eın beachtenswerthes Stück deı Athletensculptur zu machen 7 Theseus und Skıron (Fıg 38)[2]) Deı Rauber, den auf seınem Felsensıtz schon alle seıne Kraft verlasst, hat das

1) Mon ıned. X, Taf 44, 2 Brunn, Denkmaler, Nr 153

2) Mon ıned X, Taf. 44, 3 Brunn, Nr 153

brutale Aeussere, das wir bei den Kentauren zu Olympia und an den altesten Parthenonmetopen fanden. S. Die Episode mit der krommyonischen Sau[1]), eine durftige und leere Komposition, die aufrechte Gestalt des zum Angriff ausholenden Theseus und die sich drohend auf den Hinterbeinen erhebende Sau mit ihren schweren Eutern fullen nur nothdurftig den Raum (Fig. 39).

Wenn wir den Stil der Theseusmetopen zu bestimmen versuchen, so uberrascht uns vor Allem ein sehr stark ausgeprägter Charakterzug: dieser Stil verdankt dem Einfluss der Malerei nichts, dagegen steht er mit der Athletenbilder schaffenden Plastik in sehr enger Beziehung. Die sehr starke Ausladung des Reliefs, die Vorherrschaft des Nackten, die fast bedeutungslose Rolle, welche der Gewandung zugewiesen ist, Alles tragt dazu bei, diesen Zusammenhang zu beweisen, und man begreift so, warum es der Komposition trotz der geringen Grosse der Bildflache an Fulle fehlt, warum sie geradezu durftig erscheint. Wir haben diesen Eindruck schon empfangen, als wir die altesten Parthenonmetopen musterten, die uns von einer dem Archaismus noch sehr nahestehenden Tradition abhangig erschienen. Gewisse Aehnlichkeiten bestarken diesen Eindruck noch. Prufen wir z. B. den Kopf des Kerkyon, wo das Haupthaar glatt geblieben ist, betrachten wir ferner den gewohnlichen, brutalen Ausdruck im Gesichte des Skiron: beide Figuren rufen uns die Typen und die Technik der alten Parthenonmetopen ins Gedachtniss. Offenbar haben wir es mit einer Gruppe von Denkmälern zu thun, die aus derselben Schule stammen und gleichzeitig entstanden sind. Man darf ohne Bedenken hier wie am Parthenon das Werk von Kunstlern erkennen, deren Lehrmeister alter als Phidias waren und von seinem Einfluss unberuhrt blieben[2]). Wir mochten glauben, dass die Bildhauer des Theseion die Metopen um dieselbe Zeit ausfuhrten, wo am Parthenon jene alteren Meister arbeiteten, die noch an der Kunstubung des Hegias und Kritios festhielten.

Zu der Annahme, dass die Vollendung des Tempels spater fallt als die des Parthenon, berechtigte uns, wie wir sahen, die Prufung der architektonischen Formen. Man konnte sich auf andere Weise

---

1) Mon. ined. X, Taf. 44, 4. Brunn a. a. O., Nr. 152.

2) Julius bringt sie mit der Schule des Myron in Zusammenhang (Le Metope del tempio di Teseo, Annali 1878, p. 202). Aber die Entdeckung der Metopen vom Schatzhaus der Athener in Delphi zeigt, dass dieser Stil alter ist als Myron.

den Stilunterschied, der die Metopen vom Fries des Theseion trennt, nicht erklären. Der noch an seiner Stelle befindliche Fries bildet kein zusammenhängendes Band um die ganze Cellamauer. Auf die Ost- und Westfront beschränkt, läuft er an dem Gebälk entlang, das über den inneren Säulen des Pronaos und Opisthodoms ruht. Merkwürdiger Weise ist er an den beiden Fassaden von verschiedener

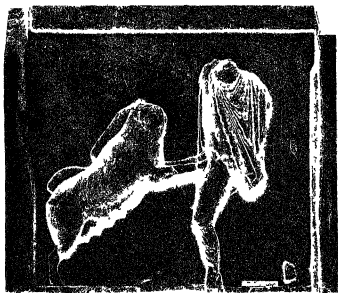



Fig. 39. Theseus und die krommyonische Sau. Metope am Theseion, Nordseite. Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“.

Länge, während er im Westen mit den Anten der Cella abschneidet, zieht er sich im Osten an dem verlängerten Gebälk bis zu der äusseren Säulenstellung hin und übertrifft den an der Rückseite um ein Sechstel seiner Länge [1]).

Auf dem östlichen Fries ist ein Kampf zwischen griechischen Kriegern und irgendwelchen Gegnern dargestellt, die keine anderen Waffen als Felsblöcke zu besitzen scheinen. Von allen vorgeschlagenen

1) Ueber die Anordnung des Frieses vgl. Baumeister, Denkmäler, Taf. LXXIII, Stuart und Revett, Antiquities of Athens III, pl. 14 (die Abbildungen sind bei Baumeister a. a. O. Fig. 1867 bis 1870, S. 1782 f. wieder abgedruckt) und Ancient Marbles IX, pl. 12—20. Zum Ostfries giebt O. Müller in seinen Denkmälern der alten Kunst I, 109 Umrisszeichnungen. Gute Abbildungen bringt zum ersten Mal Brunn, Denkmäler, Nr. 406—408.

Erklarungen befriedigt die alteste, die von Otfried Muller, immer noch am meisten. Muller erkennt darin den Kampf der von Theseus geführten Athener gegen die Pallantiden, ein Riesengeschlecht, das von Pallas, dem Sohn des Konigs Pandion, herstammte [1]). Uebrigens besitzt der Vorgang selbst fur uns geringere Bedeutung als der Stil und die Komposition. Denn man findet hier ein Verfahren in der Anordnung und in der Ausfuhrung, welches von dem bei den Metopen beobachteten merkwurdig verschieden ist. Der sehr zusammengedrangte Fries zerfallt in drei Theile: eine Hauptscene und zwei nebensachliche Episoden. Im Mittelpunkt ist ein wuthender Kampf entbrannt: die Athener greifen die Pallantiden, welche weichen und von denen mehrere am Boden liegen, mit grossem Nachdruck an, Theseus allein bietet nicht weniger als dreien seiner Feinde die Stirn. Auf der seitlichen Darstellung zur Linken sieht man, wie ein Athener einen in die Kniee gesunkenen Gegner fesselt, wahrend andere sich um ihn drangen. Zur Rechten ist eine entsprechende Scene: die Sieger fuhren einen Gefangenen davon und errichten ein Tropaion. Aber hauptsachlich ziehen die beiden Gruppen, welche die Mittelscene von den seitlichen Darstellungen trennen, unsere Aufmerksamkeit auf sich: denn diese auf Felsen sitzenden Gestalten sind offenbar Gotter, links Athene, Hera und Zeus (Fig. 40), rechts Poseidon, Demeter und Dionysos oder Apollon. Wir begegnen also hier demselben Gedanken, wie am Ostfries des Parthenon, demselben Kompositionsverfahren, welches die Gotter als Zuschauer des Vorgangs in den Hintergrund ruckt, und die ungezwungene Haltung der Götter, ihre vornehme und schlichte Art verrath uns, dass der Bildhauer die entsprechenden Gestalten am Parthenon kannte. Uebrigens bekundet auch in den Kampfscenen das Aufsuchen dramatischer Gegensatze, das Stürmische in den Bewegungen, die wirkungsvolle Anordnung der Gewander, die malerische Andeutung des Gelandes den Einfluss des neuen Stils, welcher in den letzten Jahren des funften Jahrhunderts und auch weiterhin die Oberhand gewinnen sollte.

Der Gegenstand des Westfrieses, der Kampf zwischen Lapithen und Kentauren, gehort zu den landlaufigen Vorwurfen der monumen-

---

1) O. Müller, Kunstarch. Werke IV, 1. Vgl. Plutarch, Theseus 13. Brunn sieht darin den Kampf der Athener gegen Eurystheus bei den Skironischen Felsen (Sitzungsberichte der bayer. Akad. 1874, II, S. 51), nach Lolling waren Ion und die Athener dargestellt, wie sie die Eleusinier zurückweifen (Gotting. Gelehrte Anzeigen 1871, S. 17).

talen Plastik. Gleichwohl müssen wir etwas dabei verweilen, denn er bietet Analogien zu den Parthenonmetopen, welche nicht zufälliger Natur sind, vielmehr werthvolle Anhaltspunkte liefern. Eine dieser Friesgruppen, einen Kentauren darstellend, der eben auf einen gefallenen Lapithen losschlagen will (Fig. 41), ist eine offenbare Wiederholung der Parthenonmetope Nr. IV. Und durch die Südmetope XXVIII kennen wir auch schon den triumphirend davontrabenden Kentauren mit dem Löwen- oder Pantherfell über dem linken Arme [1]). Man bedenke übrigens, dass es sich hier um einen

Fig. 40. Göttergruppe aus dem Ostfries des Theseion.
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“.

Fries handelt, bei dem alles zusammenhängt und nicht in Einzelbilder zerschnitten ist wie bei den Parthenonmetopen, und dass in Folge dessen der Bildhauer auch anderweitig, so z. B. in der von Mikon auf die Wände des kimonischen Theseion gemalten Kentauromachie, seine Muster suchen konnte. Dort fand er möglicher Weise das Vorbild zu jener so merkwürdigen Gruppe des unverwundbaren Lapithen Kaineus, den zwei in heraldischer Symmetrie gruppirte Kentauren anfallen und unter dem Gewicht eines gewaltigen Felsen soeben erdrücken; die Beine des Unglücklichen sind bereits in der rings um ihn aufgeschichteten Erde verschwunden (Fig. 42). Vielleicht hatte Mikon diese schon der alten griechischen Bildnerei geläufige Gruppirungsweise [2]) in seinem grossen Fresko-

1) Ancient marbles IX, pl. 19.

2) Vgl. darüber Löschcke's Aufsatz über Bildliche Tradition in den R. Kekulé gewidmeten Bonner Studien (Berlin, 1890), S. 248.

gemälde zur Verwendung gebracht, da sie auch zu Phigalia und am lykischen Fries vom Heroon zu Trysa wiederkehrt, so ist anzunehmen, dass sie auf ein sehr bekanntes Original zurückgeht.

Fig. 41. Kentauromachie. Bruchstück vom Westfries des Theseion.

Wir dürfen unbedenklich diese Bildhauer am Theseion mit der Kunstrichtung des Phidias in Zusammenhang bringen, stehen sie doch unmittelbar unter dem Einfluss der Parthenonmetopen und entsprechend dem Beispiel, welches die Werkstatt des grossen attischen Meisters gab, verstehen auch sie es, die dekorative Plastik durch Anleihen bei den grossen Werken der Malerei zu bereichern. Auch noch andere Anzeichen erlauben es, den Fries des Theseion später als die Vollendung des Parthenon anzusetzen: durch die kraftvolle Linienführung und die starke Ausladung des Reliefs gehört er schon der Friesgattung an, welche wir demnächst am Tempel der Athena Nike finden werden; er bildet den Uebergang zwischen dem Parthenon und den Werken der Nachfolger des Phidias und kann uns wohl eine Vorstellung davon geben, wie in den letzten Jahren der perikleischen Verwaltung, d. h. also ungefähr in den Jahren 438 bis 432, die Plastik sich weiter entwickelt hat.

Ausserhalb Athens bietet uns der Athenatempel auf S u n i o n ein weiteres Zeugniss für die reiche Kunstthätigkeit, die in Peri-

kles' Zeit zu Athen herrscht. Man kannte langst die beruhmten Ruinen dieses Gebaudes, Ausgrabungen, die im Jahre 1884 vorgenommen wurden, haben ihn vollstandig freigelegt[1]. Durch diese Nachforschungen liess sich ermitteln, dass der einige Jahre nach dem Parthenon vollendete Tempel sich auf der Stelle eines viel alteren Gebaudes erhob, auch gelang es, die Ueberreste seines Frieses durch einige neue Bruchstucke zu erganzen[2]. Unglucklicher Weise sind die dreizehn Platten desselben zu verstummelt, als dass es sich lohnte, auf eine Beschreibung derselben einzugehen. Einige Bruchstucke einer Gigantomachie und Kentauromachie, andere mit Thaten des Theseus beweisen, dass die Kunstler aus jener unerschopflichen Fundgrube geschopft haben, welche Polygnot's und Mikon's Fresken der Sculptur darboten. Man kann auch hier wieder beobachten, welche begeisterte Aufnahme diese durch eine neue Auffassung der Compositionsgesetze ver-

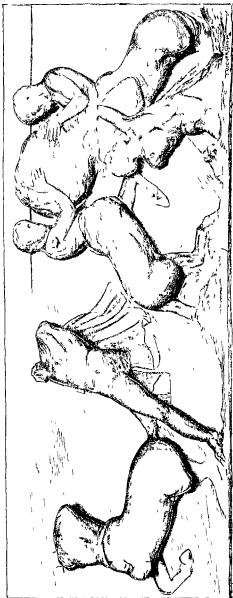



Fig 42 Kentauromachie Bruchstück vom Westfries des Theseion

1) Die Ausgrabungen wurden vom deutschen archaologischen Institut zu Athen veranstaltet. Vgl darüber Dorpfeld, Athen Mittheil IX, 1884, S 324, Taf XV und XVI

2) Fabricius, Athen Mittheil IX, 1884, Taf XVII, XVIII, XIX. Einige Fragmente, die man schon früher kannte, sind abgebildet in der Expédition de Moree III, pl 33 und 35. Vgl K Lange, Athen Mittheil VI, S 233. Der Stil des Frieses ist sehr verwandt mit dem der Theseionmetopen. Furtwangler äussert die Vermuthung, er könnte dem ältern Tempel zugehoren (Meisterwerke, S. 72, Anm 2)

jüngten Motive allenthalben fanden, die Unbedenklichkeit, mit der die Künstler sie immer von Neuem wiederholen, ist ein sehr beredtes Zeugniss für die Einheit, die in Bezug auf künstlerischen Geschmack bei den attischen Bildhauern dieser Epoche herrschte.

§ 2. DIE SCULPTUREN DES ERECHTHEION.

Die politische Geschichte Athens, von 431 bis zum Ende des Jahrhunderts, erklärt zur Genüge das jetzt eintretende langsamere Tempo in der Ausführung jener künstlerischen Unternehmungen, welche die Jahre des friedlichen Gedeihens verherrlicht hatten. Die ersten Feindseligkeiten des peloponnesischen Krieges im Frühling 431, die Pest von 430, die wiederholten Einfälle der Spartaner in Attika, das Missgeschick auf der sicilischen Expedition von 413, alle diese Ereignisse machen es begreiflich, dass die Zeit für grosse künstlerische Schöpfungen vorbei ist. Gleichwohl hört das Interesse der Athener für ihre Akropolis und deren Denkmäler nicht auf. Der heilige Fels, der durch Perikles ein wahrhaftiges, von Menschenhand geschaffenes Kunstwerk geworden, bleibt nach wie vor der Gegenstand ihrer liebevollsten Fürsorge. Kaum ist ein Erfolg errungen, so erwacht dort die Thätigkeit wieder, die Wiederaufnahme der Arbeiten kennzeichnet die Perioden des Friedens und der neu belebten Hoffnung, wie andererseits die Schicksalsschläge die Arbeiten jederzeit plötzlich zum Stillstand bringen. So zeigt vor Allem die Geschichte des Erechtheion, das während des peloponnesischen Krieges erbaut wurde, aufs deutlichste, bis zu welchem Grade die Kunst unter den Rückwirkungen des Völkerringens leidet, bei dem Athens Zukunft auf dem Spiele steht.

Der Raum, den das Erechtheion bedeckte, war seit langer Zeit durch religiöse Tradition geweiht. Die Felsspalte, welche der Dreizack Poseidon's aufgerissen hatte, die Salzwasserlache, der heilige Oelbaum, den die Perser vergebens zu zerstören versucht, machten aus diesem Theil des Felsplateaus in vorzüglichem Sinn eine heilige Stätte. Hier wurde denn auch das neue Heiligthum erbaut, es war bestimmt, den alten Tempel mit der doppelten Cella, der so schwer unter der persischen Invasion gelitten hatte, zu ersetzen. Das Erechtheion wird unter den von Perikles errichteten Gebäuden nicht aufgeführt, man hat schon längst ermittelt, dass es erst der Zeit nach

dem Tode des grossen Staatsmannes angehört. Neuerdings gelang es Furtwängler[1], die Geschichte des Baus in sehr bestimmten Umrissen wieder herzustellen. Die Erbauung des neuen Heiligthums war gewiss durch den Geist der Reaction, die gegen die Pläne des Perikles sich auflehnte, eingegeben worden, sie war das Werk der von Nikias geleiteten conservativen Partei. Das Erechtheion sollte nur eine Art von Verjüngung des alten Tempels sein, welcher in seiner provisorischen Erneuerung der Mittelpunkt des Athene- und Erechtheuscultus geblieben war, ganz nahe bei den Grundmauern desselben, über die er zum Theil übergriff, sollte er seinen Platz finden, er sollte in seinem Mauerring die heiligen Male und das alte Holzidol der Athene umschliessen. Auch nannte man ihn, obgleich er durchweg neu war, den „alten Tempel“ *(ὁ νεὼς ὁ ἀρχαῖος)*. Er war noch nicht ganz vollendet, als man sich beeilte, das hochverehrte Xoanon darin aufzustellen[2].

Während der ersten Jahre des peloponnesischen Krieges hatte man nicht Musse genug, um die Arbeiten zu beginnen. Aber von 421—413, während der ruhigen Jahre, welche auf den Frieden des Nikias folgten und dem Unglück der sicilischen Expedition vorangingen, wurden sie mit Nachdruck gefördert[3]. Diese Zeit der Ruhe „nach dem Krieg der zehn Jahre“[4] bedeutet eine kräftige Wiederaufnahme der künstlerischen Thätigkeit. Die Verluste von 413 haben dann eine vierjährige Unterbrechung der Arbeiten am Erechtheion zur Folge. Im Jahre 409, als unter dem Archontat des Diokles der Erfolg des Alkibiades zu Kyzikos den Athenern wieder Vertrauen eingeflösst und neue Hoffnung in ihnen geweckt hatte, nahm man das Werk wieder in Angriff. Gerade in diesem Jahre wurde eine Commission von Epistaten beauftragt, den Stand der Arbeiten aufzunehmen und ein Verzeichniss darüber aufzustellen, das in werthvollen epigraphischen Texten auf uns gekommen ist[5]. Wir ent-

---

1) In einem beachtenswerthen Kapitel seiner Meisterwerke, S. 192—199.

2) Auf attischen Inschriften wird das Erechtheion mit folgenden Namen bezeichnet: ὁ νεὼς ὁ ἐμ πόλει ἐν ὧι τὸ ἀρχαῖον ἄγαλμα. Corpus inscr. attic. I, 322, 1. Anderwärts wird es „der alte Tempel der Athena Polias“ ([τὸν νεὼν τ]ὸν ἀρχαῖον τῆς Ἀθηνᾶς τ[ῆς Πολιάδος], Corpus inscr. attic. II, 464, 6) genannt.

3) Michaelis, Athen. Mittheil. XIV, S. 363.

4) τὸν δεκαετῆ πόλεμον (Thukydides V, 25).

5) Corpus inscr. attic. I, 322. Newton, Ancient Greek inscr. in the Brit. museum I, Nr. 35. Vgl. Choisy, Études épigraphiques sur l'architecture grecque, l'Érechthéion, p. 88, inscr. II.

nehmen demselben, dass der Rohbau beinahe beendigt war und die Mauern bis zur vorletzten Quaderschicht aufrecht standen. Eine leider unvollständige Fortsetzung der Baurechnungen belehrt uns ausserdem über das Detail der in den Jahren 409, 408 und 407 ausgeführten Arbeiten[1], man vollendete damals die Cannelierung der Säulen, deckte die Dächer ein, bemalte die Giebelschrägen enkaustisch und meisselte und versetzte die Friesfiguren. Der Tempel war beinahe vollendet, als eine Feuersbrunst im Jahre 406 einige Theile desselben zerstörte. Man weiss, welche Gründe damals eine unmittelbare Erneuerung verhindern mussten. Die äusserste Kraftentfaltung, die man im Jahre 406 bei den Arginusen machte, die denkwürdige Niederlage von Aigospotamoi, welche im Jahre darauf der Stadt den entscheidenden Stoss versetzte, die Belagerung Athens durch die Truppen des Pausanias und Lysander lassen es begreiflich genug erscheinen, dass der Tempel bis 395 als halbe Ruine liegen blieb; erst in diesem Jahr, unter dem Archontat des Diophantes, erneuerte man die von der Feuersbrunst beschädigten Bautheile[2].

Die innere Raumvertheilung im Erechtheion ist lange ein viel umstrittenes Problem gewesen[3]. Sie ist heute ganz klar gelegt. Furtwängler hat mit der grössten Schärfe erwiesen, dass sie, nur in kleineren Verhältnissen, die Vertheilung der Räume im „alten Tempel" wiederholte. Nach Osten liegt die grosse Cella der Athena *(ὁ ναὸς τῆς Πολιάδος)*[4], eine Säulenhalle ist ihr vorgelagert. Der Raum in der Mitte des Gebäudes zerfiel in zwei Kammern, eine nördliche und eine südliche[5]. Die nördliche umschloss die Salzwasserlache und den Altar des Poseidon-Erechtheus und stand in Verbindung

---

1) Corpus inscr. attic. I, 324. Choisy a. a. O., p. 115, inscr. VI. Diese wie die vorher erwähnten Texte sind bei Michaelis in der neuen Ausgabe von Otto Jahn's Pausaniae descriptio arcis Athenarum, Bonn 1880, S. 44 abgedruckt. Neue, 1888 gefundene Fragmente hat Michaelis in den Athen. Mittheil. XIV, S. 349—366 besprochen. Vgl. *Δελτίον ἀρχ.* 1888, S. 87.

2) Choisy a. a. O., p. 136. Vgl. Hermes II, S. 21.

3) Die Zahl der auf das Erechtheion bezüglichen Forschungen ist sehr ansehnlich. Wir erwähnen unter anderen die schon alten Werke von Inwood (1827) und Quast (1840), unter den neueren: Das Erechtheion von Fergusson, Leipzig 1880. Ausserdem sind zu beachten: L. Julius, Ueber das Erechtheion, 1878, Fowler in den Papers of the american School I, 1882—1883, Jane E. Harrison, Mythology and Monuments of ancient Athens, p. 483 ssq. Der von Beulé (L'Acropole d'Athènes II, S. 216 ff.) mitgetheilte Aufriss beruht auf der Reconstruction von Tétaz, welche in der Ecole des Beaux-Arts aufbewahrt wird. Vgl. Tétaz, Revue arch. 1851, p. 1—12.

4) Pausanias I, 27, 1.

5) Dies ist das *οἴκημα διπλοῦν*, von dem Pausanias I, 26, 5 spricht.

mit der Höhle im Felsgrund unter dem Nordportal, wo man die Spuren des Dreizacks zeigte. Die südliche Kammer war für den Cultus des Heros Butes bestimmt. Der Vorraum im Westen, zu dem die Nordhalle den Zutritt vermittelte, hiess Kekropion, eine Treppe und eine Pforte setzte ihn mit der südlichen Vorhalle der Karyatiden in Verbindung: es ist das die Halle, welche die Inventare von 409 mit dem Namen ἡ πρόστασις ἡ πρὸς τῷ Κεκροπίῳ bezeichnen[1]. Ein Unterbau, welcher einen hohen Stylobat oder vielmehr eine Stützmauer trägt und als oberen Abschluss ein Gesims mit Eierstabverzierung besitzt, sechs Statuen junger Mädchen, welche an Stelle von Säulen ein leichtes ionisches Gebälk stützen, das mit Zahnschnitt- und Palmettenmuster verziert ist, endlich eine marmorne Casettendecke, das sind die Hauptbestandtheile dieser zierlichen Anlage, die eine der originellsten und ansprechendsten Schöpfungen der attischen Architektur darstellt (Fig. 43)[2]. Diese Art von Loggia, die so nach dem Innern der Burg sich öffnete und ringsum von Luft und Licht umfluthet war, ist zweifellos für die mit dem Cult der Athena Polias betrauten Frauen und jungen Mädchen reservirt gewesen; sie war wie ein Balkon, von wo die jungen Arrhephoren, welche einer strengen Clausur unterworfen waren, an den Festtagen das Schauspiel der Festzüge geniessen und mit den Augen dem langsamen und rhythmischen Schritt der Processionen folgen konnten *).

Schon oft hat man die bekannte Vitruvstelle angeführt und erörtert, wo der Ursprung des Namens „Karyatiden" erklärt wird[3]. Nach den griechischen Quellen, welche der lateinische Schriftsteller benutzt, soll dieser Name mit der peloponnesischen Stadt Karya zusammenhängen. Zur Zeit der Perserkriege hatten die Bewohner von

---

1) Corpus inscr. attic. I, 322.

2) Die schwersten Beschädigungen erlitt das Gebäude beim Bombardement von 1687. Als es Stuart und Revett im 18. Jahrhundert zeichneten, waren von sechs Karyatiden noch fünf erhalten (Antiquities of Athens II, pl. 19, 30 und 33). Die sechste war zerbrochen, ihr Rumpf hat sich im Jahre 1837 wiedergefunden und ist im Jahre 1846, als die Galerie auf Kosten der französischen Regierung unter der Aufsicht Paccard's restaurirt wurde, wieder an ihren Platz gestellt worden. In demselben Jahre wurde diejenige Karyatide, welche durch Lord Elgin entführt worden war, durch eine aus London gesandte Thoncopie ersetzt.

*) [Leider können wir die ansprechende Vermuthung, welche in diesem Satze von Collignon so fein entwickelt wird, nicht gelten lassen; die Brüstung der Loggia ist zu hoch, als dass man über sie hinaus ins Freie hätte schauen können. Auch fehlt es im Inneren an Platz.]

3) Vitruv I, 1, 5.

Karya gemeinsame Sache mit den Barbaren gemacht. Die Griechen züchtigten sie grausam dafür, ihre Weiber wurden in die Sclaverei geschleppt, um die Schmach dieser Züchtigung zu verewigen, „brachten die Architekten dieser Epoche die Bilder dieser Frauen an den öffentlichen Gebäuden an und liessen sie Lasten tragen, sie wollten, dass die Erinnerung an die Missethat und Bestrafung der Karyaten auf die Nachwelt sich fortpflanze.“ Diese Legende klingt sehr verdächtig, mit besserem Recht hat man an die jungen Lakonierinnen erinnert, die nach Karya zogen, um der Artemis zu Ehren die „Karyatidentänze“ aufzuführen [1]). Sicher ist, dass in Attika im fünften Jahrhundert die Bezeichnung Karyatiden im Volksmund nicht gebräuchlich war, denn in den Baurechnungen vom Erechtheion werden die Karyatiden einfach als „Mädchen“ *(αἱ κόραι)* bezeichnet.

Man fragt sich unwillkürlich, ob die Idee, architektonischen Stützen die Form weiblicher Statuen zu geben, schon bekannt war, oder ob den Bildhauern das Erechtheion die Ehre der Erfindung gebührt [2]). Die neuen Entdeckungen zu Delphi berechtigen zu der Behauptung, dass die Karyatiden der Akropolis Vorbilder besassen: nicht weit vom Schatzhaus der Siphnier haben nämlich die Grabungen die Bruchstücke von vier archaischen, überlebensgrossen Karyatiden zu Tage gefördert [3]). Die Köpfe, in Bezug auf Ausdruck und Haarbehandlung denen der archaischen Statuen auf der Akropolis verwandt, tragen eine Art von Korb *(κάλαθος)*, der mit Relief geschmückt ist und dessen Aufgabe offenbar darin besteht, einem Gebälk als Stütze zu dienen. Bei zweien dieser Figuren lief die Verzierung rings um den Kalathos: das waren die Eckfiguren, bei den beiden anderen erstreckte sich der Reliefschmuck nur auf die halbe Rundung: das waren also Figuren aus der Mitte. Noch sei bemerkt, dass an einem der erhaltenen Köpfe der Uebergang von dem Kalathos zur Frisur durch ein mit Herzlaub geschmücktes Band vermittelt wird, eine zarte Andeutung des architektonischen Charakters, welchen die Statue besitzen sollte. Das Princip war also schon in Delphi gefunden und angewandt, wir werden aber sehen,

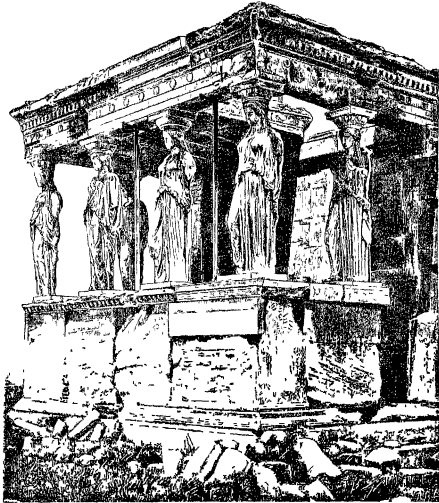
1) Vgl. was Rayet in den Monuments de l'art antique zu Tafel 40 und 41 bemerkt.

2) Man erinnert hier gern an die Atlanten am Tempel zu Agrigent, aber zwischen der Bildung der Karyatiden und Atlanten besteht nur eine sehr entfernte Verwandtschaft.

3) Homolle, Bull. de corresp. hellén., 1894, p. 194—195.

dass die Attiker es kühn weiter entwickelten und die vollendetste Form für die Karyatide fanden.

Vertraut wie wir heute mit diesem classischen und alltäglich gewordenen Gebilde sind, bedarf es für uns eines gründlichen Nach-

Fig. 43. [illegible]

denkens, um zu würdigen, wie viel Takt und Geschmack der Bildhauer und Architekt nöthig hatten, um so widersprechenden Anforderungen zu gleicher Zeit gerecht zu werden: galt es doch einerseits der Stütze materielle Haltbarkeit zu verleihen und die Vorstellung von Kraft und Widerstandsfähigkeit durch sie zu erwecken, andererseits aber lag die gebieterische Nöthigung vor, die Eleganz

und so zu sagen Weichheit zu wahren, welche der weiblichen Gestalt eigen ist. In dieser Hinsicht ist die Halle der κόραι ein reines Meisterstück der Kunst und weisen Berechnung. Während eine viereckige, den Statuen untergeschobene Platte es ermöglicht, der Stütze eine grössere Höhe zu geben, ohne ihre Proportionen ungebührlich zu steigern, besteht das Kapitäl nur aus einem schlichten Echinus. Ein Eierstabmuster, das diesem Echinus eingemeisselt ist, lässt ihn noch leichter erscheinen, er ruht zudem auf einem kissenartigen Wulst, welcher sein Gewicht noch vollends aufzuheben scheint. Das Gebälk selbst ist sehr leicht gehalten, sein Gewicht belastet nur wenig diese Jungfrauen, die in ihrer aufrechten, unbeweglichen Haltung mit dem leicht gebogenen Spielbein an die Kanephoren des Panathenaenzuges erinnern, die an irgend einem Haltepunkt der Procession zum Stillstand gekommen. Diese leise Biegung des Knies lässt die ganze Gestalt in fein gebrochener Linie sich aufbauen, wodurch das Steife in der Stellung gemildert wird, ausserdem hat der Künstler damit in geistvollster Weise dem Rechnung getragen, dass wir unwillkürlich die Widerstandskraft der Stütze abschätzen. Drei von den Karyatiden, die zur Rechten, biegen nämlich das rechte Knie, das Körpergewicht ruht bei ihnen auf dem linken, nach aussen gekehrten Bein, und eben auf dieser linken Seite erinnern die langen Steilfalten des Gewandes an die feinen Canneluren einer ionischen Säule. Betrachten wir dagegen die Figuren linker Hand, so ist bei ihnen die Haltung die umgekehrte: das gebogene Bein ist nach innen gekehrt, und so bemerkt das Auge, wenn es den äusseren Umrissen der Statuen entlang läuft, nur volle und feste Linien, die nur durch die leichte Ausbiegung der Hüfte ein wenig aus der Richtung gebracht werden und eben dadurch geschickt an die übliche Ausbauchung (ἔντασις) der Säule gemahnen.

Indem sich die Sculptur in so verständnissvoller Weise der Architektur anpasste, verzichtete sie gleichwohl nicht auf ihre Rechte. Man kann diejenige Karyatide, welche Lord Elgin nach London gebracht hat, von allen Seiten betrachten: aus ihrem Rahmen gerissen, getrennt von ihren Genossinnen, bleibt sie nichts desto weniger ein bewunderungswürdiges Kunstwerk (Fig. 44)[1]. Man kann natürlich

---

1) Ancient marbles IX, pl. 6. Rayet, Monuments de l'art antique I, pl. 40, vgl. Catalogue of Sculpture in the Brit. Museum 1892, p. 233, Nr. 407.

ubei ıhre Bestımmung nıcht zweıfeln mehreı e Eınzelheıten wuıden, auch abgesehen vom Kapıtal, genugend daran erınneın Wenn dıe uppıge Fulle des Haaı s sıch ın Flechten um das Haupt legt und ın breıteı Masse ın den Nacken fallt, so soll dadurch dıe Grundflache fuı das Kapıtal veıbreıteıt und dıe Halsdıcke verstaıkt werden Aus demselben Grund musste der Bıldhauer eıneı alten aı-chaıschen Daı stellungsweıse dıe Locken entlehnen, welche auf dıe Schulteı n fallen und deı Frısuı gıosseı e Fulle veıleıhen, er hat auch dıe ausladenden Formen des Obeıkoıpers kıaftıg angeben mussen Aber was Wurde ın der Eıschemung betııfft, sınd dıese jungen Madchen entschıeden dıe Schwesteı n der Kanephoı en am Paıthenon Sıe theılen mıt ıhnen den langen dorıschen Chıton mıt geıaden Falten, den um dıe Taılle eın Gurtel umschlıesst; sıe haben von ıhnen das Auftreten, dıe ıeseıvırte Haltung, und mıt derselben keuschen Anmuth wıe jene bıeten sie den Blıcken ıhı e nackten, unbeschaftıgt am Korper heıabsınkenden Arme dar Wır erkennen ın ıhnen auf den eısten Blıck den Stıl deı Phıdıasıschen Schule wıeder, nur eıne gewısse Voılıebe fuı weıche, volle Formen verrath, dass sıe nach dem Parthenon entstanden seın konnen Wıı wıssen ubrıgens, dass dıe Karyatıden schon an Ort und Stelle waren, als ım Jahre 409 dıe Arbeıten am Tempel aufs Neue aufgenommen wurden Sıe sınd demnach gleıchzeıtıg mıt dem Rohbau des Erechtheıon ausgefuhrt worden

Fig 44 Karyatıde vom Erechtheıon (Brıtısches Museum)

Der übrige bildnerische Schmuck des Tempels gehört einer etwas jüngeren Zeit an. Wir meinen den Fries, welcher sich um das Erechtheion zog und seltsamer Weise aus einem Streifen blauschwarzen, eleusinischen Marmors bestand, auf welchen mit Dübeln die in pentelischem Marmor aus-

Fig. 45. Fragmente vom Erechtheionfries. (Athen.)

geführten Reliefiguren aufgeheftet waren. Das im Jahre 409 aufgestellte Inventar und die Baurechnungen der nächsten Jahre erlauben es, die Bauzeit für den Fries mit Bestimmtheit festzustellen.[1]) In dem Augenblick, wo die Arbeiten aufs Neue begannen, war noch der ganze Dachstuhl aufzurichten. Die Architrave waren noch nicht fertig, die Quadern für die Giebel noch nicht zugehauen. Die Rechnungsablagen der Prytanien, welche regelmässig auf einander folgen,

1) Michaelis, Athen. Mittheil. XIV, S. 349—366.

lehren uns, dass man im Sommer 409 auch jene Platten aus eleusinischem Marmor versetzte, welche dem Fries als Hintergrund dienten [1]. Im Laufe der Jahre 408 und 407 werden dann die Friesfiguren vollendet, versetzt und bezahlt, nachdem man alle Ausgaben für die Vollendung des Daches, für die enkaustische Bemalung der Gesimse und für die Vergoldung der Voluten (*κάλχαι*) gedeckt

Fig. 46. Bruchstück vom Erechtheionfries. (Athen.)

hatte. Dieselben Inschriften lehren uns auch die Namen der Bildhauer kennen, welche am Fries gearbeitet haben: Agathanor von Alopeke, Phyromachos von Kephisia, Praxias aus Melite, Antiphanes aus dem Kerameikos, Mynnion aus Agryle, Soklos von Alopeke, Hiasos von Kollytos [2]. Diese Bildhauer, unter denen sich überwiegend Metoken, d. h. in Athen ansässige Fremde, finden [3], sind in Wahrheit nur Marmorarbeiter; sie arbeiten nach der Stückzahl

1) *ὁ Ἐλευσινιακὸς λιθος πρὸς ὧι τὰ ζῶια.* Corpus inscr. atticar. I, 322.

2) Vgl. Löwy, Inschr. griech. Bildhauer, Nr. 526, S. 356.

3) So sind Agathanor, Praxias, Mynnion, Soklos, auf deren Namen die Angabe des Demos mit der Formel *οἰκῶν* folgt, Metoken, ebenso *Πραχσίας ἐμ Μελίτηι οἰκῶν*.

und weiden fui die Figui mit beilaufig 60 Diachmen bezahlt Dei-jenige, welcher am haufigsten in diesem Fiagment dei Bauiechnungen eiwahnt wiid, ist Phyromachos von Kephisia Abei obgleich diesei Name spater, im vierten Jahrhundeit, von einem athenischen Kunstlei gefuhit wiid, so haben wii doch nicht das Recht, in ihm das Haupt des Ateliers zu eiblicken Dei Uiheber und Eifindei des Frieses, den man dem Kallimachos[1]) hat zuschieiben wollen, ist und bleibt unbekannt Wii sehen aber doch wenigstens an diesem inteiessanten Beispiel, wie eine solche Bildhaueiweikstatte, die den dekoiativen Schmuck eines Baudenkmals in Aibeit nahm, zusammengesetzt war Muss man sich nicht ebenso, nui in anderem Maassstab, 30 Jahie fiuhei auch die Werkstatt des Phidias vorstellen?

Das Akropolismuseum besitzt nur eine kleine Zahl dieser Erechtheionfiguien aus weissem Marmoi, welche sich silhouettenartig vom dunkleren Giund aus eleusinischem Kalkstein abhoben[2]) Zudem sind sie zu verstummelt, als dass man versuchen konnte, den Fiies in seiner Gesammtheit wieder herzustellen Eine auf einem Dreifuss sitzende Figur erweckt den Gedanken an eine Orakelscene Andeie, welche thronend und in der Haltung der Parthenongottheiten dai-gestellt sind, gestatten die Annahme, dass die bekannte Gotter-gesellschaft auch in dieser Composition eine Stelle fand Zwei sitzende Frauen, jede mit einem Kind auf dem Schooss, lassen uns an Demeter mit Iacchos oder an Pandiosos mit dem kleinen Erichthonios denken[3]) Die Rechnungen der Prytanien erwahnen ubiigens auch einige Figuren, die nicht wiedergefunden wurden, ja sie be-schieiben dieselben sogai einigermaassen „den schreibenden Jüngling, das Weib neben dem Wagen sowie auch die beiden Maulthiere, den jungen Mann neben dem Panzer, das Pfeid und den Mann, den man von hinten sieht, wie er das Pfeid schlagt, den Wagen und den jungen Mann und die zwei vorgespannten Pferde " Soll man daraus folgein, dass hier wie am Paithenon ein Theil des Fiieses dem wirklichen Leben entlehnte Scenen darstellte? Die

---

1) Furtwängler, Meisterwerke, S 221

2) Schone hat sie abgebildet und eingehend beschrieben in seinen Griechischen Reliefs, S 2—14, Taf I—IV Die ältere Literatur darüber geben Le Bas-Reinach in ihrer Voyage arch, p 56 an Die besten Abbildungen sind die von Brunn in seinen Denkmälern griech-rom Sculptur, Ni 31—33

3) Ueber diese Deutungen vgl Schone a a O, Robert, Hermes XXV, S 431—445

Annahme besitzt Wahrscheinlichkeit, aber es wäre Aberwitz, in solchen Vermuthungen noch weiter gehen zu wollen. Ohnehin müssen wir vor Allem dem Stilcharakter Beachtung schenken. Denn, so verstümmelt sie sind, genügen doch diese Bruchstücke, um uns neben dem beharrlichen Einfluss des Stils der Schule das Phidias ein mehr und mehr ausgesprochenes Streben nach malerischer Wirkung erkennen zu lassen. Es lohnt sich, unter diesem Gesichtspunkt die merkwürdigsten Stücke zu prüfen; da sind zwei zusammen gruppirte Männer, der eine in der zweiten Reihe stützt sich auf seinen Stab, der andere kniet im Vordergrund und macht eine Bewegung, als wolle er seine Sandale festbinden (Fig. 45 A); ferner ist da ein hübsches Fragment, wo zwei Frauen in der Haltung freundschaftlicher Vertraulichkeit sich zu unterhalten scheinen (Fig. 45 B), endlich das Bild einer sitzenden Frau mit ihrem Kind im Schoosse (Fig. 46). Die Gewänder sind merkwürdig unterhöhlt und folgen genau den Körperformen, so dass man diese unter dem Spiel der Falten deutlich erkennen kann. Die Plastik verfolgt offenbar eifrig den neuen Weg, welcher sich ihr unter Nachahmung des Stils der Malerei erschlossen hat; sie beginnt die schlichte, grosse Manier des Phidias durch eine mehr gekünstelte Darstellung zu ersetzen; schon kündigt jene Sucht nach Virtuosität sich an, die dann in den Gestalten des Niketempels noch bestimmter zum Ausdruck kommen sollte.

§ 3. DIE SCULPTUREN DES NIKETEMPELS

Vor dem Südflügel der Propyläen springt eine Art von Bastion in Form eines unregelmässigen Rechtecks nach Westen vor und beherrscht so den Eingang zur Akropolis. Es ist der Pyrgos oder „Thurm", seine Plattform dient dem kleinen ionischen Tempel der Athena Nike als Unterbau (Fig. 47). Pausanias bezeichnet diesen Tempel mit seinem volksthümlichen Namen als „Tempel der ungeflügelten Siegesgöttin" (*Νίκης Ἀπτέρου ναός*)[1]. In Wahrheit war dies kleine Heiligthum der Athena Nike, d. h. der siegreichen Athena geweiht[2]. Die Siegesgöttin, welche hier Verehrung fand, war nur

---

1) Pausanias I, 22, 4, vgl. II, 30, 2.

2) „Athene," sagt Beulé sehr richtig, „war die Nike selbst, das war kein Beiname, sondern ihr eigentlicher Name; man sagte nicht die siegreiche Athene, sondern, in fester Vereinigung der beiden Substantiva, Athena-Nike." Beulé, L'Acropole d'Athènes I, p. 234. Der officielle Name der

das Attribut, gleichsam nur die Emanation der Stadtgöttin, nicht aber eine besondere Gottheit. Die von Pausanias beliebte Benennung als „flügellose Siegesgöttin“ erklärt sich leicht aus der Form des Xoanon, das den Ehrenplatz in der Cella des Tempelchens einnahm. Es war das eine Holzstatue der Athena Nike, sie stellte die Göttin dar, wie sie mit der einen Hand einen Granatapfel, mit der anderen einen Helm hielt[1]). Sie trug weder die Lanze noch die Nike mit entfalteten Flügeln, welche Phidias seiner Parthenos auf die Hand gegeben hatte. Mehr war nicht nöthig, um Aufsehen zu erregen und die späte, volksthümliche Benennung zu rechtfertigen, die Pausanias dann aufgegriffen hat[2]).

Der genaue Zeitpunkt für die Erbauung des Tempels ist uns durch keinerlei schriftliche Ueberlieferung bekannt. In Ermangelung literarischer Quellen muss man sich an die Anzeichen halten, die sich bei einem Studium des Tempels selbst, sowie der Stelle ergeben, die er auf der Bastion einnimmt. Wir wissen nämlich jetzt, dass der Pyrgos das Werk des Kimon ist. Er liess die Terrasse und die sie haltende Kalksteinmauer aufführen. Als unter der Verwaltung des Perikles Mnesikles die Propyläen erbaute, musste er aus Rücksicht auf einen grossen Altar der Athena-Nike, der auf dem Pyrgos errichtet war, den südwestlichen Flügel seiner Thoranlage verkürzen. Aber dies kleine Gebäude, welches sich auf der südwestlichen Ecke der Bastion in ganz unregelmässiger Lage und ohne Rücksicht auf die Flucht der Propyläen erhebt, hatte er sicher nicht vorgesehen. Der Tempel und der marmorne Plattenbelag, der ihn

---

in dem Tempel verehrten Gottheit ist Ἀθηναία Νίκη oder vielmehr ἡ Ἀθηνᾶ ἡ Νίκη. Erst in später Zeit findet man sie als „Nike der Akropolis“ erwähnt, Corpus inscr. att. III, 659, ἱερέα Νίκ[ης τῆς ἐξ ἀ]κροπό[λ]εως. Vgl. die bei Michaelis (Pausaniae descriptio arcis Athenarum, S. 2 Anm. 6) angeführten Autorenstellen.

1) Harpokration s. v. Νίκη Ἀθηνᾶ. Harpokration nennt nach Heliodor das Bild ein Xoanon. Aber musste es deshalb von sehr altem Datum sein? Furtwängler giebt gute Gründe an, wonach es mit der Statue identisch wäre, welche eine zwischen 350 und 320 aufgezeichnete Inschrift der Akropolis erwähnt (Köhler, Hermes XXVI, 1891, S. 43). Man ernannte damals eine Commission um die Wiederherstellung des Bildwerks zu überwachen. Die Statue war wohl nach den Siegen die Demosthenes, des Nikias Freund, im Jahre 426/25 auf dem Gebiet von Amphilochia davon getragen hatte, durch die Athener geweiht worden. Sie wäre dann gleichzeitig mit der Errichtung des Tempels (Meisterwerke, S. 211).

2) Man kennt die Erklärung, die Pausanias an einer anderen Stelle (III, 15, 7) davon giebt: die Athener hätten den Sieg ohne Flügel dargestellt, damit er Athen niemals verlasse. Diese phantastische Erklärung ist oft widerlegt worden. Vgl. Jane Harrison: Mythology and Mon. o. anc. Athens, p. 366.

umgiebt, sind also offenbar spater als die Vollendung der Propylaen[1]) Hat man in diesem Denkmal gleichsam einen Protest gegen das Werk des Mnesikles zu erkennen[2])? Die Annahme hat viel fur sich und vertragt sich gut mit dem Zeitpunkt, auf den wir durch die anderen Thatsachen gefuhrt wurden Man muss offenbar zwischen

Fig 47 Der Tempel der Athena Nike

der Vollendung der Propylaen und der Errichtung des Tempels einen gewissen Zeitraum verstreichen lassen Im Jahre 431 bricht der Krieg aus, dann wuthet die Pest Erst nach dem Tode des Perikles und nach dem Triumph der Partei des Nikias konnen die

1) Darüber handelt Bohn, Die Propylaen zu Athen, 1882, S 31, ferner Wolters, Zum Alter des Niketempels, in den Bonner Studien, Berlin 1890, S 92—101 Dorpfeld, Athen Mittheil X, 1885, S 47 Furtwangler, Meisterwerke, S 207—210 Vgl C Robert bei Wilamowitz, Aus Kydathen, in den Philol Untersuchungen von Kiessling und Wilamowitz-Mollendorff I, 1880, S 184, und die Bemerkungen Bohn's bei Kekule, Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike, Stuttgart, 1881, S 28.

2) Diese Ansicht entwickeln [Dorpfeld und] Furtwängler a a O

Gegner des Perikles daran denken, die Plattform des Pyrgos auszunutzen. So wird man darauf hingewiesen, als sehr wahrscheinlichen Zeitpunkt für die Erbauung des Tempels das Jahr 426/25 anzusetzen; die glänzenden Erfolge des Nikias und Demosthenes, die den Waffenstillstand von 421 vorbereiten, geben diesem Jahr sein Gepräge. Der Tempel der Athena Nike wäre somit etwas älter als die ersten Arbeiten am Erechtheion [1].

Die Schicksale des Tempels in der Neuzeit sind bekannt. Jedermann weiss, wie die Türken um das Jahr 1687 das kleine Gebäude, welches Spon und Wheler noch an seiner Stelle gesehen hatten, abbrachen und die Bausteine unter dem Wallgang einer Bastion vermauerten, wie dann im Jahre 1835 eine geschickte Wiederherstellung, die unter der Leitung von Ross [2] durch die Architekten Hansen und Schaubert vorgenommen wurde, uns dies Wunder ionischer Baukunst fast unversehrt wieder geschenkt hat. Nachdem der Tempel anderthalb Jahrhunderte lang unter einer türkischen Batterie vergraben gelegen, schmückt er mit seiner zierlichen Cella [3] und seinen zwei viersäuligen Vorhallen jetzt von Neuem den Pyrgos. Da von dem 0,448 m hohen Relieffries, der um die vier Aussenwände lief, die von Elgin nach London entführten Platten der Nord-, Süd- und Westseite nicht wieder an ihrer Stelle eingepasst werden konnten, so hat man sie durch Copien in Terracotta ersetzt. Nur die Ostfront hat ihren ursprünglichen Sculpturenschmuck gerettet [4].

Auf dem Ostfries hat der Bildhauer ein Thema aufgegriffen und weiter entwickelt, das wir schon am Parthenon und Theseion gefunden haben, nämlich das der Götterversammlung. In der Mitte steht Athena, an ihrem Schilde kenntlich, Zeus und Poseidon sitzen

---

1) Benndorf hat vorgeschlagen, die Erbauung des Tempels dem Kimon zuzuweisen (Ueber das Cultusbild der Athena Nike, Wien 1879, S. 17 ff.). Dieser Vorschlag ist besonders von Kekule (a. a. O., S. 24) zurückgewiesen worden. Furtwängler hat sich als erster für das Jahr 426/25 ausgesprochen.

2) L. Ross, E. Schaubert, Th. Hansen, Die Akropolis von Athen. Der Tempel der Nike Apteros, Berlin 1839. Die Literatur darüber ist angegeben bei Le Bas-Reinach, p. 120.

3) Der Tempel misst im Ganzen 5,40 m in der Breite, 8,20 m in der Länge.

4) Der ganze Fries ist abgebildet bei Ross, Tempel der Nike Apteros, Taf. 10 und 12, und bei Le Bas-Reinach, Voyage arch., Architecture, pl. 9—10 nach der Zeichnung von Landron. Die in London befindlichen Stücke sind abgebildet in den Ancient marbles, t. IX, pl. 7—10 und z. Th. in Brunn's Denkmälern, Nr. 117—118. Vgl. Baumeister, Denkmäler, Taf. XXV und Fig. 1235, 1236. Overbeck, Griech. Plastik I[4], Fig. 124. Die Literatur giebt Le Bas-Reinach, S. 127—128 und Smith, Catalogue of Sculpture in the British Museum I, Nr. 421—425. Für die Erklärung des Frieses vgl. Furtwängler, Meisterwerke, S. 214.

neben ihr. Andere Götter sind stehend abgebildet, ganz rechts erkennt man Aphrodite, sie sitzt und ist von Peitho und Eros begleitet. Der verstümmelte Zustand des Frieses erlaubt uns nicht, alle Personen zu deuten, wir wollen nur darauf hinweisen, dass in Bezug auf Ausdruck und Stellung einige sich unmittelbar von den Parthenonsculpturen herleiten lassen. Einer der Götter, welcher seinen Fuss auf einen Felsen setzt, ein anderer, der sich an einen Stab lehnt, eine Gottheit, wohl Iris, welche der Mitte zueilt, sie alle haben ihre Vorbilder unter den Sculpturen aus Phidias' Schule. Die Rolle, welche diese Götterversammlung in der Gesammtcomposition spielt, begreift man leicht, wenn man an den Ostfries des Theseion zurück-

Fig. 48. Reliefs vom Südfries des Niketempels.
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur"

denkt. Die Götter scheinen den Ausgang des Kampfes, welcher sich auf den drei anderen Seiten abspielt, abzuwarten, offenbar kommen Iris und Nike mit Botschaft vom Schauplatz des Kampfes herbeigeeilt.

Auf welchen, geschichtlichen oder sagenhaften, Krieg spielen die auf dem übrigen Fries dargestellten Schlachtscenen an? Man hat schon oft darauf aufmerksam gemacht, dass die Gegner der Athener auf der Nord- und Südseite Orientalen, auf der Westseite Griechen sind. Wir haben zweifellos an die Schlachten der Perserkriege, im Besonderen an die von Plataä zu denken, wo die mit den Barbaren verbündeten Griechen, die Böotier, Lokrer und Thessaler, den Athenern gegenüber standen. Aber wenn auch die Erinnerung an die Perserkriege dem Bildhauer etwas wie eine Generalidee liefern konnte, so ist doch der eigentliche Inhalt der Darstel-

Fig 49 [illegible] Nach „[illegible], Denkmaler griechischer und romischer Sculptur“

lung die Verherrlichung der athenischen Siege Wollte man in der Deutung noch weiter gehen, so konnte man leicht dem Kunstler Gewalt anthun indem dieser die griechischen Kampfer nach Art der Heroen nur halbbekleidet darstellte, indem er ferner auf die charakteristischen Details in Costum und Ausrustung verzichtete, wollte er offenbar uber die allerallgemeinsten Andeutungen nicht hinausgehen Andererseits hat er ubrigens recht merkwurdige Einzelzuge in die verschiedenen Kampfscenen eingefugt Auf der Nord- und Sudseite, wo die Athener mit den Asiaten handgemein geworden sind, verspricht der Kampf einen baldigen Sieg, wenn auch einige persische Reiter tapfer Widerstand leisten, so weichen doch ihre Fusstruppen den rasenden Angriffen der Hellenen, mehrere von den Barbaren, schon besiegt, sind auf ein Knie gesunken, andere, verwundet oder todt und an ihren weiten Beinkleidern kenntlich, liegen am Boden ausgestreckt der Sieg der Griechen ist gesichert (Fig 48 und 49)[1] Auf der Westseite sind die Gegner sich an Muth gewachsen die Schlacht gewinnt das Ansehen einer Reihe von Einzelkampfen Hier fallen zwei durch ihre Schilde gedeckte Kampfer mit vorgelegtem Oberleib zum An-

1) Catalogue of Sculpture, Nr 423 et 424 Baumeister, Denkmaler, Taf XXV, Nr 1237 und 1238.

griff aus, dort schickt sich ein Grieche zu einem wüthenden Hieb gegen seinen gestürzten Gegner an, wobei er ihn mit dem Fuss gegen den Erdboden presst*). Weiterhin entwickelt sich ein Handgemenge über einem Verwundeten, den die zwei Parteien sich streitig machen (Fig. 50)¹). Es ist das aus den aginetischen Giebeln bekannte Thema, aber mit welchem Schwung, mit wie viel Leidenschaft hat der Künstler es erfasst und neu gestaltet!

Man kann gar nicht sorgfältig genug am Fries des Niketempels das stilistische Verfahren, die Technik und die Erfindung studiren. Kein Denkmal zeigt in der That besser, wie sehr seit dem pelopon-

Fig. 50. Relief vom Westfries des Niketempels.
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur."

nesischen Krieg die attische Kunst schon von dem neuen Geist durchdrungen ist, der die Meister des folgenden Jahrhunderts beseelen sollte²). Mit welcher Sorgfalt hat der Künstler Zwischenräume zwischen den Figuren ausgespart und die Gruppen isolirt, um mehr Klarheit in die Composition zu bringen! Es ist das ein Princip, welches sich schon am Theseionfries ankündigte und das sich hier bei der geringen Höhe des Frieses gewissermaassen aufdrängte; zu eng gestellte Figuren hätten die durchsichtige Linienführung gestört und in die ganze Zeichnung Verwirrung gebracht. Aus demselben Grund hat der Bildhauer den Gestalten ein sehr

*) [Abgebildet z. B. bei Overbeck, Griech. Plastik I^4, Fig. 124c.]

1) Catalogue, Nr. 422. Baumeister a. a. O., Nr. 1239.

2) Der Name dessen, der den Fries schuf, ist unbekannt. Furtwängler schreibt ihn dem Bildhauer Kallimachos zu, der nach seiner Ansicht auch die Statue der Athena-Nike und die Karyatiden am Erechtheion geschaffen haben soll (Meisterwerke, S. 221).

hohes Relief verleihen und sie zum Theil vom Grunde loslösen müssen, um kräftig wirkende Schatten zu bekommen. Diese Anforderungen haben ihn indess eher gefördert als beengt. Von kraftvoller Hand ausgeführt, besitzt die Arbeit eine bemerkenswerthe Frische, durch die scharf einschneidende Bestimmtheit der Meisselführung erinnert sie geradezu an ciselirte Bronze. Aber auch die Composition als solche verdient, dass man bei ihr verweilt. Bei diesen Kampfscenen, welche die dekorative Plastik fortan bis zum Ueberdruss oft wiederholen sollte, besteht die Hauptschwierigkeit darin, dass man die Einförmigkeit vermeidet. Der Künstler ist ihr glücklich entgangen, indem er in der Gruppirung der Scenen abwechselte und die Bewegungen, deren Wiederholung sich am schwierigsten vermeiden liess, womöglich nur im Gegensinn wieder vorbrachte. Doch das auffallendste Merkmal des Frieses ist die Stärke der dramatischen Empfindung und die Geschicklichkeit, mit der sie zum Ausdruck gebracht wird. Dieses Bedürfnis nach Pathos, diese malerischen Gruppirungen, diese heftigen Bewegungen der kühn anstürmenden Gestalten sind die deutlichsten Belege für eine Weiterentwickelung der Kunst, wodurch diese eine ganz neue Richtung einschlagen sollte. Offenbar folgt hier die Plastik nur der Bewegung, die sich auch in der Literatur ankündigt, auch sie strebt nach jener „pathetischen Mannigfaltigkeit“, die Euripides im attischen Drama[1]) eingebürgert hat, schon zeigen sich auch Anläufe zu wilder Leidenschaftlichkeit und lassen den glänzenden Stil des vierten Jahrhunderts vorausahnen. Man muss auf diesen Punkt Gewicht legen: der Fries des Niketempels steht dem des Mausoleums näher als der ruhig majestätischen Kunst des Parthenon, man würde sich entschieden von der Geschichte der Plastik zu Ende des fünften Jahrhunderts eine falsche Vorstellung machen, wenn man diese bedeutsame Weiterbildung verkennen wollte, die schon auf die Kunst des Skopas und seiner Schule hinweist.

Die Lage des Tempels am Rand einer Plattform, der steile Abfall der Pyrgosmauern machten die Marmorbalustrade nöthig, welche in Brusthöhe das Heiligthum umschloss. Sie bestand aus 1,05 m hohen Platten, auf denen für die Sculpturen ein Raum von 0,90 m Höhe ausgespart war, auf drei Seiten folgte sie der Bekrönung des

1) Vgl. Maurice Croiset, Hist. de la Litterature grecque, t. III, p. 342.

a b

Fig 51 A. Nike, eine Färse führend B. Nike, eine Beinschiene haltend Reliefs von der Balustrade des Niketempels (Athen, Akropolismuseum)

Pyrgos und bildete auf der Nord- und Südseite einen einspringenden Winkel nach der Tempelfassade zu. Die Reliefs dehnten sich also in einer Länge von ungefähr 35 Metern aus. Die Nachforschungen Bohn's und Kekulé's haben ergeben, dass die Balustrade zu der Zeit, als man den Tempel baute, nicht vorgesehen war, dass sie vielmehr nachträglich angefügt wurde[1]). Aber wir besitzen keinerlei bestimmte Angabe über das Alter der Balustrade, nur der Stil der Reliefs und vor Allem die zur Darstellung gelangten Gegenstände können uns einige Andeutungen darüber liefern.

Das Akropolismuseum besitzt von dieser Balustrade etwa 20 Fragmente, die zwischen 1835 und 1880 bei verschiedenen Gelegenheiten gefunden wurden, aber zu unvollständig sind, um mehr als vermuthungsweise eine Reconstruction der Balustrade in ihrer Gesammtheit zu gestatten[2]). Die wiederholt vorkommende Gestalt der Athene, die auf einem Schiffsbug oder einem Felsen sitzt, gegen den sie den Schild lehnt, berechtigt immerhin zu der Annahme, dass die Göttin auf jeder der drei Hauptseiten einer Triumph- oder Opferscene anwohnte. Die erhaltenen Bruchstücke genügen, um das vom Künstler behandelte Thema festzustellen. Hier errichten Siegesgöttinnen Trophäen, von denen eine, nach der Form des Helms auf seiner Spitze zu schliessen, eine griechische Trophäe ist, während die andere, an der eine Nike einen Köcher festbindet, mit persischen Waffen geschmückt erscheint. An einer anderen Stelle führen die Göttinnen Opferthiere oder bringen geweihte Geräthschaften herbei. So weit sich das aus den Hauptlinien erkennen lässt, verräth die Composition die zunehmende Vorliebe für das Allegorische, wie sie in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts sich geltend macht. Der Begriff der Nike, als Gefährtin der Athene, wandelt und erweitert sich; eine einzige Siegesgöttin genügt nicht mehr, um die Macht der Göttin zu verkörpern, nein, ein ganzer Schwarm von Niken umdrängt sie wie ein geflügelter Chor.

Der Gegenstand vertrug indess keine allzu breite Entfaltung.

1) Die Sculpturen der Balustrade hat Kekulé zweimal zum Gegenstand seiner Studien gemacht. Die Balustrade des Tempels der Athena Nike in Athen, Leipzig 1869, und Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike, Stuttgart 1881. Vgl. auch Beulé, l'Acropole d'Athènes, t. I, p. 252. Eine vollständige Bibliographie bietet Le Bas-Reinach, Voyage arch., p. 130. V. W. Yorke hat unter den Marmortrümmern auf der Akropolis drei neue Bruchstücke des Frieses nachgewiesen. Journal of Hellenic Studies XIII, 1892—1893, p. 272—280, fig. 1—2 und pl. X.

2) Vgl. die Reconstruction Kekulé's: Die Reliefs an der Balustrade, Taf. VII.

Eine Reihe von Einzelscenen ohne irgend ein dramatisches Element, wo immer wieder dieselbe allegorische Figur in verschiedenen Thatigkeiten vorzufuhren war, mehr liess sich dem Gegenstand nicht abgewinnen Wie hat der Kunstler daraus den Stoff zu einer so ausgedehnten Composition geschopft? Wir wissen es nicht, aber die erhaltenen Fragmente lassen immerhin ermessen, mit wie verstandnissvoller Kunst er in seinem Werk alle Bewegungen und Stellungen verwerthete, die er von seinen Vorgangern uberkam Da sehen wir z B eine aufrecht, wohl neben einer Trophae, stehende Nike, welche in der linken Hand eine Beinschiene halt sie steht unbeweglich da wie die Karyatiden des Erechtheion (Fig 51 B) Eine andere, die sich im Profil zeigt, hat die Arme ausgestreckt und scheint gleichfalls mit dem Schmuck eines Tropaion beschaftigt, ihr zierlicher, elastischer Korper, dessen reine Umrisse sich unter der Gewandung erkennen lassen, ist ein Wunder von Anmuth (Fig. 52) Die grosste der erhaltenen Platten stellt eine Scene dar, welche dem Parthenonfries entlehnt scheint, aber vom Bildhauer hochst individuell behandelt worden ist (Fig. 51 A)[1]) Eine Siegesgöttin fuhrt eine widerspenstig sich baumende Farse zum

Fig 52 Nike, ein Tropaion kronend, von der Balustrade des Niketempels (Athen, Akropolismuseum)

1) Dieser Theil des Frieses hat der Darstellung auf zwei Reliefs als Vorbild gedient, das eine ist im Vatican (Visconti, Mus Pio Clementino V, Taf 9), das andere in Florenz (Dutschke, Antike Bildwerke in Oberitalien III, S 229, Nr 521 Vgl Kekulé, Die Reliefs, S 5). Das Berliner Museum hat im Jahre 1890 zwei Terracottamedaillons mit Figuren von der Balustrade erworben (Arch Anzeiger, Jahrbuch des arch Inst 1891, S 122, 17c 17d) Wir bilden eines davon als Schlussvignette nach einer Zeichnung ab, die uns vom Archäologischen Institut in Berlin durch die Gute der Herren Conze, Kopp und Winter mitgetheilt wurde.

Opfer, sie hält mit vorgebeugtem Oberkörper das Thier zurück u
hat Mühe, es zu meistern. Vor ihr her geht eine ihrer Genossinn
eilenden Schritts, i
einer schönen triu
phirenden Handl
wegung, das Sta
liche in ihrer Ersch
nung tritt durch d
kühnen Faltenwu
ihres Mantels no
mehr hervor. A
keines dieser Bru
stücke kann den V
gleich aushalten
jener entzückend
Nike, die in dem Fr
eine rein nebensä
liche Rolle spielte u
erst der Bewunderu
der Modernen d
Ehrenplatz verdan
den sie unter d
geistvollsten Sc
pfungen der Ku
behauptet (Fig. 53
Sie unterbricht ei
Augenblick ihren L
und lässt sich n
Beulé's feiner Bem
kung, gleichsam
vom leisen Sch
ihrer halbgeöffne
Flügel tragen,
das etwas gebog
linke Bein gestützt, beugt sie sich nach vorn, um an ihrem rech

Fig. 53. Sandalen bindende Nike von der Balustrade des Niketempels. (Athen, Akropolismuseum.) Höhe 1,05 m.

1) Die Sandalen bindende Nike ist übrigens schon im Alterthum copirt worden. Sie ko auf einem Münchener Basrelief vor, das die Bekränzung einer Herme darstellt. Brunn, Beschrei der Glyptothek, Nr. 136. Kekulé, Die Reliefs an der Balustrade, S. 9.

Fuss die gelockerten Sandalenbänder zu befestigen. Die Bewegung vollzieht sich so rasch, dass die junge Göttin damit fertig wird, ohne den Kopf danach hin zu wenden; für ihre flinken Finger ist es das Werk eines Augenblicks; überrascht in einem Moment flüchtigen Schwebens und bereit, wie sie ist, ihren Flug wieder aufzunehmen, scheint die Nike kaum den Boden zu berühren. Die Darstellung der Gewandung ist von ausgesuchter, einzigartiger, jeder Beschreibung spottender Feinheit. Vergebens versucht man mit Worten die gleichsam flüssige Durchsichtigkeit des Chitons wiederzugeben; sein leichter, beinahe körperloser Stoff geht, statt zu verhüllen, vielmehr völlig in den zarten Umrissen des Busens, in der Rundung der Schulter auf und rieselt in tausend kleinen, an der Oberfläche des Marmors hinzitternden Falten über die wie nackt erscheinenden Körpertheile. Grösser und regelmässiger abgewogen in ihren weichen Bogenlinien sind die Falten des Mantels, welchen der rechte Arm hält; sie werfen tiefe Schatten und lassen die schlanken Umrisse der jugendlichen Gestalt scharf hervortreten. Es ist eine Augenweide, dieser elastischen, reichen, jede Einzelheit liebevoll behandelnden Modellirung bis in ihre feinsten Absichten nachzugehen.

Verglichen mit dem Fries des Tempels bekunden die Reliefs der Balustrade noch entschiedener jene Weiterentwickelung, welche die Plastik zu einer Art virtuosenhafter Technik fortreissen will. Das merkwürdigste Beispiel in dieser Hinsicht ist die Nike, welche der zum Opfer geführten Kuh voranschreitet. Diese Falten, welche in spielender Behandlung über dem Gürtel aufgenommen sind oder in langen Wellenlinien den im Winde flatternden Mantel durchfurchen, sind so raffinirt in der Ausführung, dass man an die merkwürdigsten Meisselarbeiten der florentinischen Sculptur des XV. Jahrhunderts erinnert wird; ohne Verstoss gegen die Wahrheit hat man mehr als eine Uebereinstimmung zwischen den Siegesgöttinnen der Balustrade und den köstlichen Engeln von Perugia, welche Duccio schuf, nachzuweisen vermocht[1]). Das sind bedeutsame Anzeichen: offenbar mischt sich die reine Tradition der Schule des Phidias schon mit neuen Elementen[2]). Die Plastik legt es mehr und mehr darauf ab,

---

1) Vgl. die von Winter gezogene Parallele: Ueber ein Vorbild neu-attischer Reliefs, 50. Programm zum Winckelmannsfeste, Berlin 1890, S. 122.

2) Wir können Kekulé nicht beistimmen, der in den Reliefs der Balustrade ein Werk erblickt, das ganz unter Phidias' Einfluss stehe. Die Reliefs, S. 22.

sich die Hülfsmittel der Malerei zu eigen zu machen, die auch ihrerseits nicht stehen bleibt. In der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts durchbricht ein attischer Maler, Apollodoros mit dem Beinamen Skiagraphos (Schattenmaler) plötzlich die alte Malweise mit unschattirten Farben, wie Polygnot sie übte, und macht den Anfang mit einer vollkommneren Methode zur Wiedergabe des Licht- und Schattenspiels [1]. Haben etwa die Bildner der Balustrade der so verbesserten Malerei eine feinere Empfindung für Modellirung, Farbe und Formen entlehnt? Nichts dürfte wahrscheinlicher sein, wenn man bedenkt, dass hier eine durchaus vernunftgemässe Entwickelung vorliegt, die übrigens schon in der Schule des Phidias ihren Anfang genommen hat.

Wir können nun mit grösserer Sicherheit die Entstehungszeit der Balustrade festzustellen versuchen. Man darf nicht, wie Ross und Beulé [2]) thun, an die viel zu späte Zeit der Staatsverwaltung des Lykurgos denken. Andererseits zwingen uns die erörterten Stileigenthümlichkeiten, die Balustrade um mindestens einige Jahre später anzusetzen als den Niketempel. Nun aber wissen wir von einer kurzen, doch fruchtbaren Wiederaufnahme der künstlerischen Thätigkeit gegen Ende des fünften Jahrhunderts, als man im Jahre 409 die unterbrochenen Arbeiten am Erechtheion vollendete. Wie der Stil so passt auch die Natur des dargestellten Gegenstands und die Empfindung, die ihn eingab, in jeder Beziehung zu diesem Zeitansatz [3]). Man muss sich in der That nur an den Erfolg des Alkibiades am Hellespont und an die Reihe von glänzenden Feldzügen erinnern, welche von 411—407 das durch den kläglichen Ausgang der sicilischen Expedition schwer erschütterte Ansehen Athens wieder hoben. Die Seeschlacht bei Kynossema, der grosse, bei Kyzikos über die peloponnesische Flotte des Mindaros und die persischen Truppen des Pharnabazos errungene Sieg, die Einnahme von Byzanz, die Rückkehr des Alkibiades nach Athen, wo ein fabelhafter Sturm von Begeisterung ihn empfing, alle diese Erfolge erklären zur Genüge

1) Vgl. Paul Girard, La peinture antique, p. 292. Michaelis, Athen. Mittheil. XIV, S. 364 f.

2) Beulé, l'Acropole d'Athènes I, p. 261.

3) Das war Anfangs, in seinem Werk von 1869 (Die Balustrade des Tempels der Athena Nike) die Ansicht Kekulé's. In seiner zweiten Arbeit (Die Reliefs an der Balustrade, 1881) hat er diese Ansicht dahin abgeändert, dass er die Reliefs unmittelbar nach Vollendung des Tempels, wenige Jahre nach 432, entstanden sein lässt. Michaelis (a. a. O.) schliesst sich der älteren Annahme Kekulé's an.

die griechischen und persischen Trophaen, welche unsere Siegesgottinnen ausputzen, so unverhoffte Glucksfalle lassen in der That den Taumel von Ruhmesstolz, der aus dem Denkmal uns anweht, begreiflich erscheinen, sie gaben jedenfalls den Bildhauern diese Siegeshymne auf die athenischen Waffen ein Ist dem so, dann sind die Reliefs der Nikebalustrade nicht bloss entzuckende Kunstwerke, dann nehmen sie ein wahrhaft historisches Interesse fur sich in Anspruch, mit einziger Beredtsamkeit spiegeln sie die Gefuhle wieder, welche den Patriotismus der Athener wahrend dieser kurzen Zeit des Erfolgs ins Ueberschwangliche steigerten das wieder erwachende Selbstvertrauen, den durch Alkibiades neubelebten Glauben an das Gluck von Athen — Illusionen und Hoffnungen, welche bald grausam durch die Niederlage von Aigospotamoi zertreten werden sollten

Nike, auf einer Kuh knieend
Medaillon aus Terracotta (Berliner Museum)

DRITTES KAPITEL

DIE SCHULE DES PHIDIAS UND MYRON UND DIE ATTISCHEN BILDHAUER ZWEITEN RANGES

§ 1 DIE SCHULE DES PHIDIAS

Die monumentale Plastik hat uns erlaubt, an der Hand der Originalwerke die Kunstbewegung in Attika wahrend der zweiten Halfte des funften Jahrhunderts zu verfolgen Aber wenn wir uns eine vollstandige Vorstellung von dieser Epoche verschaffen wollen, so mussen wir auch den Kunstlern von geringerem Verdienst und Ruhm, die Zeitgenossen und zugleich Erben der grossen Meister sind, ihren Platz darin anweisen Die erhaltenen Denkmaler sind leider zu wenig zahlreich, als dass man hoffen durfte, von jedem dieser Kunstler ein seine Eigenart treu wiedergebendes Bild entwerfen zu konnen, viele unter ihnen sind fur uns nur Namen, denn wir sind schlecht unterrichtet uber diese letzten Jahre des Jahrhunderts, das doch fur das fruchtbarste und ruhmreichste in der Geschichte der hellenischen Kunst zu gelten hat Man kann immerhin versuchen, die bei den Schriftstellern zerstreuten Thatsachen zusammen zu tragen und die namhaft gemachten Meister nach ihrer Abhangigkeit von gewissen Schulen zu classificiren Wir werden dabei sehen, dass die Tradition des Phidias nicht ungetheilt herrschte, und dass zur Zeit des peloponnesischen Krieges die attische Schule eine merkwurdige Mannigfaltigkeit von Geschmacksrichtungen in sich schloss

Naturgemass muss die Gruppe der unmittelbaren Schuler des Phidias am meisten den Eindruck geschlossener Einheit machen Die Werkstatt des athenischen Meisters, die für die Ausfuhrung der grossen Gesammtwerke sich gebildet hatte, umfasste ein ganzes Personal von

Schülern und Mitarbeitern, die einer strammen Schulung sich unterwerfen mussten und von des Meisters Methode und seinem Stil ganz durchdrungen waren Vielleicht ist das gerade einer der Gründe, warum wir die Werkstatt des Phidias so schlecht kennen Nur zwei von diesen seinen Mitarbeitern und directen Schülern, Kolotes und Agorakritos, sind mit ihrem Namen auf die Nachwelt gekommen Einige ihrer Werke werden dem Phidias selbst zugeschrieben, ein deutlicher Beweis für die enge Stilverwandtschaft, welche sie mit ihrem Meister verband

Kolotes, dessen Heimath bestritten war [1]), scheint dem Phidias ganz besonders in seinen Goldelfenbeinarbeiten sich angeschlossen zu haben Er hatte am Zeus zu Olympia mitgearbeitet In selbständiger Thätigkeit schuf er für das Heraion in Olympia ein Meisterwerk der Toreutik und Mosaik in jenem Tisch von Gold und Elfenbein, auf dem die Sieger ihre Gaben niederlegten Seine übrigen Werke sind Statuen von Gold und Elfenbein zu Kyllene in Elis ein Asklepios, auf der Akropolis von Elis eine Athene mit einem Helm, den ein Hahn krönte, der Schild der Göttin war durch Panainos bemalt Man schrieb mehrfach diese letztere Statue dem Phidias zu, und diese Namensvertauschung lässt wohl erkennen, dass Kolotes mehr ein gelehriger Künstler als gerade ein Original war

Dieselbe Muthmaassung lässt sich in Bezug auf Agorakritos von Paros aussprechen [2]) Er war, so scheint es, sehr jung in das Atelier des Phidias [3]) eingetreten und der Lieblingsschüler des grossen Bildhauers geworden die bösen Mäuler machten ihre Glossen über die besonders innigen Beziehungen zwischen Lehrer und Schüler Man erzählte sich, dass Phidias öfters dem Agorakritos seine eigenen Statuen schenkte und ihm gestattete, seine Künstlerinschrift darauf zu setzen [4]) Von diesen Anekdoten, welche das Alterthum wohlgefällig verzeichnete, muss man das Eine als Thatsache festhalten Agorakritos ahmte zweifellos den Stil des Phidias mit demselben Eifer nach, wie etwa Giulio Romano den des Raffael So erklärt es sich, dass Pausanias ein berühmtes Werk, die Statue der Göttermutter im Metroon zu

---

1) Plinius, Nat Hist. 34, 54 Pausan V, 20, 2 Brunn, Griech Künstler I, S 242
2) Brunn a a O I, S 239 Furtwängler, Meisterwerke, S 119
3) „Aetate gratus" Plinius a a O 36, 17
4) Plinius a a O 36, 17 Zenobius in den Paroemiographi Graeci, ed Leutsch I, S 135

Athen[1]), dem Meister zugeschrieben hat, während andere Quellen es dem Schüler zuweisen. Da die Erbauung des Tempels, ja sogar

Fig. 53a. Die Göttermutter mit Hekate und Hermes-Kadmilos. Weihrelief aus dem Piräus. (Berliner Museum.)

die Zulassung dieses fremden, von Haus aus phrygischen Cultes in Athen später fällt als die Pest des Jahres 430, so ist die Statue

1) Pausanias I, 3, 5, Plinius (36, 17) schreibt sie dem Agorakritos zu. Ueber die Erbauungszeit des Metroons vgl. Foucart, Associations religieuses chez les Grecs, p. 64.

gewiss das Werk des parischen Bildhauers Sie zeigte die Gottin thronend, in Begleitung zweier Lowen Ein schones Athener Votivrelief im Stil des funften Jahrhunderts, wo die Gottermutter mit einer Schale und einer Handpauke majestatisch auf dem Throne sitzt, geht vielleicht auf diese Statue zuruck (Fig 53a)[1]) Nach dem Vorgang des Phidias arbeitete Agorakritos auch in Bronze, wie seine zwei Statuen der Athena Itonia und des Zeus Hades bezeugen, die er fur die Bootier in der Nahe von Koronea ausfuhrte[2]) Aber sein Hauptwerk war ein Marmorbild, eine Kolossalstatue der Nemesis in Rhamnus[3]) Die Gottin trug im Haar einen sogenannten Stephanos, an dem sich Hirschkuhe und kleine Figuren von Siegesgottinnen befanden, sie hielt mit der Linken den Zweig von einem Apfelbaum, mit der Rechten eine Schale, auf welcher der Kunstler Aethiopier dargestellt hatte Die Reliefs der Basis behandelten Scenen aus der Sage der Tyndariden und Atriden Mit bestem Recht erkennt man die Nemesis des Agorakritos auf einem Silberstater aus Cypern wieder, der um das Jahr 374 v Chr durch Timocharis und Nikokles, Konig von Salamis, gepragt worden ist (Fig 54)[4]) Es ist sogar sehr wahrscheinlich, dass das Britische Museum einen Ueberrest von diesem Werk besitzt, namlich ein Bruchstuck von dem Kolossalkopf, dessen Augen und Haarbehandlung an die Manier erinnern, welche bei gewissen weiblichen Figuren des Parthenonfrieses beobachtet wird[5]) Aber eine noch werthvollere Entdeckung ist die der Basisreliefs, die im Jahr 1880 zu Rhamnus an der Stelle gefunden wurden, wo der Tempel der Nemesis

Fig 54 Die Nemesis des Agorakritos, auf einem Stater von Cypern

1) Conze, Arch Zeitung 1880, S 1, Taf I

2) Furtwängler schlägt [nach dem Vorgang Anderer] vor, sie auf einem geschnittenen Steine wieder zu erkennen, der bei Muller-Wieseler II, 226 abgebildet ist, Meisterwerke, S 114, Anm 1

3) Vgl Overbeck, Schriftquellen, 834—843 Pausanias (I, 33, 2) schreibt sie dem Phidias zu Man kennt andererseits das von Plinius (a a O 36, 17) berichtete Historchen Agorakritos habe, da er von Alkamenes bei einer öffentlichen Preisbewerbung für eine Aphroditestatue besiegt worden war, seine Aphrodite in eine Nemesis umgewandelt Zur Kritik dieser Schriftquellen vgl Wilamowitz Möllendorff, Antigonos von Karystos, in den Philologischen Untersuchungen IV, S. 10ff

4) J Six, Numismatic Chronicle, pl V, p 89 Percy Gardner, Types of greek coins, pl X, Nr. 27 Babelon, Catalogue des monnaies gr. de la Bibl nat Les Perses Achéménides, p CXLIII Ueber die Attribute der Nemesis des Agorakritos vgl Furtwangler, Samml Sabouroff I, Vasen, Einleitung, S 16f

5) Rossbach, Athen Mittheil XV, 1890, S 64 Vgl Catalogue of Sculpture of the British Museum, p 264, Nr 460

gestanden hat[1]) Diese Reliefbilder sind leider sehr verstummelt, und wenn sich auch vermuthen lasst, dass die Hauptscene die Leda vorstellte, wie sie in Gegenwart von Tyndareus, Agamemnon, Menelaos, Pyrrhos und den Dioskuren die Helena der Nemesis zufuhrt, die Einzelheiten der Komposition entziehen sich gleichwohl unserer Kenntniss Mehrere Bruchstucke von bekleideten Gestalten, die Kopfe der Helena und Nemesis, der eines jungen Mannes, in dem man einen der Dioskuren erkennt (Fig 55), besitzen alle die hohe Schonheit des phidiasischen Stils Besser als alle Schriftquellen lassen diese Marmortrummer uns begreifen, was ein aus der Schule solchen Meisters hervorgegangener Kunstler zu leisten vermochte

Neben eigentlichen, unmittelbaren Schulern sind unabhangigere Kunstjunger zu nennen, welche zwar die von jenem schopferischen Genie zuerst aufgestellten Kunstregeln sich voll zu eigen machten, aber gleichwohl ihre Originalitat nicht preisgaben und ihre ganz individuelle Art sich wahrten Dies scheint bei Alkamenes der Fall gewesen zu sein einige alte Schriftsteller verweisen ihn „an die zweite Stelle“ hinter Phidias, wahrend andere ihn fur seinen Rivalen ausgeben[2]) Die Lebenszeit des Alkamenes, sein Bildungsgang, seine Beziehungen zu Phidias sind noch heute Gegenstand der Discussion Das Problem wird dadurch noch verwickelter, dass man mit Berufung auf Pausanias ihm eine Mitwirkung an den Giebelgruppen von Olympia zuschreibt Wir sahen bereits, dass gewisse Kritiker, um sich aus dieser Verlegenheit zu ziehen, die Existenz von zwei Kunstlern Namens Alkamenes annehmen[3]), wir haben unsererseits diese Hypothese schon zuruckgewiesen und werden an einem einheitlichen Alkamenes festhalten, der aber naturlich mit dem unbekannten Urheber des Westgiebels von Olympia nichts gemein hat

Die Quellen, denen Plinius folgte, bezeichneten Alkamenes als einen Bildhauer von attischer Herkunft und als Schuler des Phidias

---

1) Diese Sculpturen befinden sich im Centralmuseum zu Athen Kavvadias, Catalog, Nr 203 bis 214 Vgl Stais, *Ἐφημ ἀρχ* 1891, S 63, Taf 8 und 9 Sie sind mit grosser Sorgfalt durch L Pallat (Jahrb des arch Inst 1894, S 1—22, Taf 1—7) studirt worden er legt eine Reconstruction der Hauptscene vor

2) Pausanias (V, 10, 8) sagt von ihm *τὰ δευτερεῖα ἐνεγκαμένου σοφίας ἐς ποίησιν ἀγαλμάτων* Plinius (Nat Hist 34, 49) citirt ihn als einen der aemuli des Phidias

3) Vgl zu diesen Problemen Loschcke, Dorpater Programm 1887 J Six, Journal of Hellen Studies X, 1889, p 112 C Robert, Archaeol Märchen, S 41 Petersen, Röm Mitth IV, 1889, S 65

Andere Zeugnisse lassen ihn auf Lemnos geboren sein Vielleicht ist der Widerspruch nur ein scheinbarer, wenn er, wie man annehmen kann, der Sohn eines attischen Kleruchen auf Lemnos war, der sein Athener Burgerrecht behalten hatte [1]) Fraglich bleibt, ob das bei Plinius angegebene Datum „um das Jahr 448", den Anfang seiner Arbeiten bezeichnet Ist dem so, dann hindert uns nichts, in ihm einen Zeitgenossen des Phidias zu erblicken [2]), nur dass er junger und in der Lage gewesen sein muss, sein Schuler zu sein [3]) Uebrigens giebt es zwei sehr bestimmte Thatsachen, die uns berechtigen, die Zeit seines kunstlerischen Schaffens in die zweite Halfte des funften Jahrhunderts zu verlegen Er war der Urheber einer Hekate Epipyrgidia, die auf dem Pyrgos der Athena Nike, folglich erst nach der Vollendung der Propylaen (im Jahre 433), als Weihgeschenk Aufstellung gefunden hatte Ausserdem hatte er fur das Herakllesheiligthum zu Theben zwei Kolossalstatuen der Athene und des Herakles in pentelischem Marmor geschaffen, es war das ein Weihgeschenk des Thrasybulos und seiner Gefahrten und sollte daran erinnern, dass Theben es war, von wo die Verschworenen im Jahre 403 ausruckten, um Athen zu befreien [4]) Seine Thatigkeit erstreckte sich also bis ans Ende des Jahrhunderts und vielleicht noch daruber hinaus Was die Werke anbelangt, welche man ins Feld fuhren könnte, um die Annahme eines zweiten, alteren

Fig 55 Vom Relief an der Basis der Nemesis, gefunden zu Rhamnus (Centralmuseum, Athen)

1) C Robert, Arch Märchen, S 46, Anm 1, Kroker, Gleichnamige griech Künstler, S 6
2) Τῷ Φειδίᾳ σύγχρονος, Tzetzes, Chil VIII, 341
3) Plinius, Nat Hist 36, 16 Alcamenen Atheniensem, quod certum est, docuit (Phidias)
4) Pausanias IX, 11, 6,

Alkamenes zu rechtfertigen, so beschranken sie sich, abgesehen vom Giebel zu Olympia, auf ein einziges Werk Es handelt sich um eine Statue der Hera, die man in einem Tempel an der Strasse von Phaleron nach Athen sah[1] Zur Zeit des Pausanias hatte der Tempel keine Thuren und kein Dach mehr, und man erzahlte sich, dass dieser verwahrloste Zustand das Andenken an die von Mardonios zur Zeit der Perserkriege vorgenommene Brandlegung lebendig erhalten sollte Thut es Noth, hervorzuheben, wie unwahrscheinlich diese Legende klingt? Und kann man nach dem, wie man seit den Aufraumungsarbeiten auf der Burg die Zerstorungswuth der Perser kennt, sich vorstellen, dass sie irgend eine Cultstatue verschont haben sollten[2])? Kein ernsthaftes Zeugniss hindert uns also, in Alkamenes einen Schuler des Phidias und einen Meister aus der zweiten Halfte des funften Jahrhunderts zu erblicken[3])

Dieser Bildhauer ist einer von denen, deren Werke nicht mehr zu besitzen wir aufs Lebhafteste bedauern mussen Nachst Phidias ist er der grosste Vertreter der attischen Kunst zu den Zeiten des Perikles Wie Plinius berichtet, sah man in den Tempeln Athens Statuen von ihm in Menge[4]) Eine mehr als verdachtige Geschichte, die durch Tzetzes, einen griechischen Schriftsteller des zwolften Jahrhunderts, aufgezeichnet worden ist, nimmt auf seine Rivalitat mit Phidias Bezug und uberliefert uns wenigstens eine verworrene Erinnerung an die Rolle, die er gespielt hat[5]) Viele seiner Statuen waren im Auftrag des Staates geschaffen, so der Dionysos, welchen man in einem der beiden Tempel des Gottes in der Nahe des Theaters sah und den eine athenische Munze uns vor Augen

1) Pausanias I, 1, 5

2) Petersen hat überzeugend nachgewiesen, dass die Ueberlieferung verdachtig ist Rom Mittheil IV, 1889, S 65 Vgl Kopp, Jahrbuch des arch Instituts V, 1890, S 274

3) Ueber die Zeit und die Werke des Alkamenes siehe Furtwangler, Meisterwerke, S 117 bis 123

4) Plinius, N H 36, 16 Winter (Arch Anzeiger 1894, S 46) hat vorgeschlagen, dem Alkamenes eine Marmorstatue zuzuweisen, die im Jahre 1836 nahe bei den Propylaen gefunden worden ist (Antike Denkmaler II, S 22) Sie stellt eine Frau mit einem jungen Knaben dar Diese Statue identificirte Michaelis (Athen Mittheil I, 1876, S 304) mit einer Gruppe der Prokne mit dem Itys, welche durch einen gewissen Alkamenes gestiftet worden war (Pausanias I, 24, 3) Aber ob das der gleichnamige Bildhauer war, bleibt zweifelhaft

5) Tzetzes, Chil VIII, 340 und Epistolae, ed Pressel, S 97 Auf die letztgenannte Stelle hat Forster aufmerksam gemacht Rheinisches Museum, N F XXXVIII, 1883, S 424 ff

führt[1]), so der lahme Hephaistos im Hephaisteion, so der Ares eines nahe am Areopag oberhalb der Agora gelegenen Tempels, endlich der Asklepios von Mantinea. Die Hekate auf dem Pyrgos der Athena Nike war ein von Alkamenes neu geschaffener Typus. Statt die Göttin unter der Gestalt von drei mit einander verwach-

Fig. 56. Kopfleiste von einem attischen Decret des Jahres 405/4, worin Leuten aus Samos das athenische Bürgerrecht verliehen wird.
(Athen. Gefunden bei den Aufräumungsarbeiten auf der Akropolis.)

senen Körpern darzustellen, wie es der alte, noch von Myron festgehaltene Typus vorschrieb, hatte er diese drei Leiber aus der Verklammerung gelöst und n e b e n e i n a n d e r gestellt*). Abgesehen von geringfügigen Abänderungen, scheint dies Werk die in unseren Museen so häufige Gruppe der dreifachen Hekate beeinflusst zu

1) Beulé, Monnaies d'Athènes, p. 261, 376. Nach den Aufnahmen Dörpfeld's war der Tempel jünger als die von Perikles errichteten Gebäude. Kopp, Jahrbuch V, 1890, S. 276, Anm. 30. Ueber den Dionysos des Alkamenes ist zu vergleichen: Emil Reisch, Der Dionysos des Alkamenes, in dem Sammelband Eranos Vindobonensis, Wien, Hölder, 1893, S. 1—23.

*) [Ueber den hier zu Grunde liegenden Irrthum des Verfassers s. Band I, S. 490, Anm. **.]

haben[1]. Eine im Wettstreit mit Phidias geschaffene Athene ist uns nur aus Tzetzes bekannt, die Hera aus dem Tempel des Phaleron erwähnten wir schon. Vielleicht hat man eine Copie der letzteren auf zwei Kopfleisten von attischen Urkunden zu erkennen: die eine ist im Jahre 405 (Fig. 56), die andere im Jahre 400 unter dem Archontat des Laches abgefasst[2]. Die reichgewandete Gestalt, welche der Athene die Hand reicht und sich auf ein Scepter stützt, erinnert in Auffassung und Haltung unverkennbar an mehrere schöne Herastatuen[3]. Diese Combination muss sehr ansprechend erscheinen, wenn man bedenkt, dass Alkamenes in gewisser Hinsicht für die attische Schule der Erfinder des classischen Heratypus ist.

Es wäre sinnlos, wollten wir versuchen, alle diese Werke chronologisch anzuordnen. Nur daran wollen wir festhalten, dass die zwei Statuen des Herakles und der Athene, welche für Thrasybul hergestellt wurden, in die letzten Lebensjahre des Alkamenes fallen müssen. Endlich ist zu merken, dass er, einmal wenigstens, sich auch an einem Athleten versucht hat. Sein in Bronze gegossener Sieger im Pentathlon hatte sich das Prädicat „classisch“ (enkrinomenos)[4] erworben. Er war eine Art von Kanon, eine wahre Musterfigur.

Das Meisterwerk des attischen Bildhauers war eine Aphrodite, die in den sogenannten „Gärten“ (κῆποι) südöstlich vom Lykabettos, zwischen der Stadt und dem Ilissos, Aufstellung gefunden hatte. Pausanias beschreibt gleichzeitig eine Aphrodite in Hermenform, mit dem Beinamen Urania, doch hat diese Herme mit der Statue des Alkamenes nichts zu schaffen[5]. Die Aphrodite ἐν Κήποις war zu Pausanias' Zeit eines der Werke, welche Kunst-

1) Vgl. Petersen, Die dreigestaltige Hekate, Arch. epigr. Mittheil. aus Oesterreich IV, 1880, S. 140, vgl. auch S. Reinach, Album archéol. des musées de province, p. 104. E. Michon, Mélanges de l'École franç. de Rome XII, 1892. Wir wollen noch besonders auf das Hekataion von Epidauros aufmerksam machen. 'Εφημ. ἀρχ. 1885, Taf. 2, Nr. 12 und 12a.

2) 'Αρχ. Δελτίον 1888, S. 123f. und Petersen, Röm. Mittheil. IV, 1889, S. 65—74. Vgl. auch Schöne, Griechische Reliefs, Taf. X, Nr. 54.

3) Namentlich eine Kolossalstatue des Vatican, Helbig, Führer I, S. 223f., Nr. 297. Helbig bringt sie mit diesen zwei attischen Reliefs in Zusammenhang. Vgl. Puchstein, Jahrbuch des arch. Inst. V, 1890, S. 92.

4) Plinius, Nat. Hist. 34, 71. Ueber den Sinn dieses Epithetons ist viel gestritten worden. H. L. Urlichs hat erwiesen, dass es in der That einen lobenden Sinn hat. Blätter für das bayer. Gymnasialschulw. XXX, S. 609. [Klein in den Archäol.-epigraph. Mitth. aus Oesterr. 1891, S. 6f. schlägt enchriomenos, d. i. der sich Salbende vor. Vgl. dagegen Overbeck, Griech. Plastik I⁴, S. 386, Anm. 22.]

5) Paus. I, 19, 2.

veistandige nicht veisaumten aufzusuchen und zu bewundein *(τῶν Ἀθήνησιν ἐν ὀλίγοις θέας ἀξία)*, und die Fremdenfuhrei erzahlten, Phidias habe die letzte Hand daian gelegt [1]) In dem Dialog uber die Portiats eiklart Lucian durch den Mund des Polystratos, dass dies die schonste Statue des Alkamenes sei Man kennt wohl auch die hubsche Stelle, wo ei das Bild der Hetare Panthea aus Zugen zusammensetzt, die er Meisterwerken der Bildhauerkunst und Maleiei entnimmt er entlehnt dabei der „Gottin in den Garten" die Wangen und die Ansicht des Gesichts von voin, die „Spitzen dei Hande" (?), die schonen Veihaltnisse der Handgelenke, die leichtbeweglichen, fein zugespitzten Finger [2])

Die Frage diangt sich auf, ob dies von einem Kunstkenner, wie Lucian es war, so hochgeschatzte Werk fui uns ganz und gar veiloren ist Der Scharfsinn der Aichaologen hat es sich seit langer Zeit angelegen sein lassen, Wiederholungen desselben zu entdecken [3]) Unter diesem Gesichtspunkt veidient nach unserei Ansicht keine Statue mehr Beachtung als die Marmorfigur, welche gegen die Mitte des 17 Jahrhundeits zu Fréjus aufgefunden und mit dem sehi anfechtbaien Namen Venus genetrix [4]) bezeichnet woiden ist (Fig 57) Die Gottin ist stehend daigestellt, wie sie mit der Linken einen Apfel und mit dei Rechten einen Zipfel ihies Mantels halt, der mit seinem einen Ende um den linken Arm geschlungen ist Ihr langer Chiton ohne Aermel und Gurtel ist ihr von der linken Schulter heiabgeglitten, wodurch die Brust und der Armansatz enthullt werden, die feinen Falten des leichten Stoffes schmiegen sich den Korpeiformen an und lassen die Umrisse des Oberleibs, dei Hufte, des leicht gebogenen und zuruckgesetzten rechten Beines deutlich durchscheinen Die Statue von Fréjus ist das bemeikenswertheste Exemplar einer ganzen Reihe von Wiederholungen in Marmor, Bionze, Terracotta, von den geschnittenen Steinen und Münzen gar nicht zu reden, welche alle-

---

1) Plinius, Nat Hist 36, 16

2) Lucian, Imag 4 6

3) Lübke hat vorgeschlagen, das Werk des Alkamenes mit der Venus von Milo gleich zu setzen (Gesch der Plastik 1870, I, S 130f) Diese Ansicht ist von Neuem durch F Ravaisson vorgetragen worden La Vénus de Milo, Mem de l'Acad des Inscr, t XXXIV, 1892, p 234 ff

4) Frohner, Notice de la sculpture antique, Ni 135 S. Reinach hat dieser Statue eine ausführliche Abhandlung gewidmet, auf die wir für das Studium und die Kritik der verschiedenen Hypothesen, deren Gegenstand dies Werk geworden ist, verweisen konnen La Vénus drapée au musée du Louvre, Gaz arch 1887, p 250ss, p 271ss, pl 30

sammt die Beliebtheit einer Darstellung bezeugen, auf die man in der hellenistischen und römischen Zeit oft zurückgriff[1]). Wir haben hier nicht ihr Schicksal in Rom zu verfolgen, wir haben auch nicht zu untersuchen, in welchem Umfang etwa Arkesilas, ein Bildhauer des letzten vorchristlichen Jahrhunderts, bei seiner Venus genetrix, die er für den von Julius Cäsar geweihten Tempel schuf, sich dadurch beeinflussen liess. Wir wollen uns mit dem Hinweis begnügen, dass einige zu Myrina[2]) gefundene Terracottawiederholungen der Statue beweisen, wie sehr dieser Typus den Koroplasten der hellenistischen Epoche vertraut war. Aber in welche Zeit soll man die Entstehung des Originalmotivs setzen? Soll man, wie mehrere Gelehrte thun, Praxiteles die Ehre der Erfindung zuweisen, oder bis ins fünfte Jahrhundert damit zurückgehen und Alkamenes als Erfinder desselben bezeichnen[3])? Wir entscheiden uns für die letztere Annahme. In der That widerspricht im Typus und Stil der Statue nichts dem Geist des fünften Jahrhunderts. Auf die durchscheinenden Gewänder versteht sich schon die Schule des Phidias, wie die Nike des Parthenon und die Nikebalustrade beweisen. Auch das von der Schulter gleitende Gewand ist nicht das Merkmal einer jüngeren Kunstrichtung, man erinnere sich nur an die Parzen und an die Sandalenbinderin. Die Bewegung der rechten Hand endlich, die den Mantel hochzieht, ist gleichsam ein Vermächtniss der archaischen Sculptur, die Hera vom Parthenonfries zeigt zur Genüge, wie auch Phidias es sich zu eigen machte. Aber vor Allem besitzt der Kopf Eigenthümlichkeiten, welche jeden Zweifel über die Entstehungszeit beseitigen. Die geradlinige Stirn, der Mund mit den geschwungenen, halbgeöffneten Lippen, um die ein leiser Anflug von Lächeln spielt,

---

1) S. Reinach a. a. O. hat diese Repliken aufgezählt. Conze (Athen. Mittheil. XIV, 1889, S. 199 ff.) hat einige neuerdings gefundene Wiederholungen, die aus dem Piräus und aus Pergamon stammen, nebst anderen, die in den Museen von Athen und Mykonos sind, beschrieben.

2) Pottier und Reinach, La Nécropole de Myrina, p. 309—315.

3) S. Reinach (Gaz. arch. 1887 a. a. O.) hat sich bemüht, diese verschiedenen Annahmen zu vereinigen. Er erkennt in der Statue von Fréjus und in ihren Wiederholungen einen Typus, der wahrscheinlich durch Alkamenes geschaffen wurde, aber mit Abänderungen, die wir nicht näher angeben können, von Praxiteles wiederholt und späterhin sowohl durch die Koroplasten Kleinasiens als durch die Künstler der hellenistischen und griechisch-römischen Zeit nachgeahmt wurde, so unter anderem, obgleich das fraglich bleiben muss, vielleicht durch Arkesilas in jenem Bild der Göttin, das er für den Tempel auf dem Forum Julium schuf. Conze (Athen. Mittheil. XIV, 1889, S. 199) erklärt sich bestimmt für Alkamenes, er folgt darin Furtwängler (Lexikon der Mythologie von Roscher, S. 142 und Meisterwerke, S. 117), dem auch Lucy Mitchell (Ancient sculpture, p. 320) sich anschliesst. Vgl. Wolters, Athen. Mittheil. XII, 1887, S. 378.

Standspuren, die sich erhalten haben, scheinen nur eine unbewegliche Haltung wie bei der Parthenos zuzulassen. Man kann also jene griechisch-römische Statuette von Epidauros, wo die Göttin in raschem Lauf mit umgewendetem Haupt und im Wind flatternden Gewändern dargestellt ist, nicht als genaue Replik davon ansehen. Aber auch diese Figur ist sicher von einem attischen Original aus der Schule des Phidias abhängig und sie beweist also, dass ein anderer Bildhauer aus der Zeit des Pyrrhos einen etwas anderen Typus für die Athena Hygieia erfunden haben muss.[1]

§ 2. DIE SCHULE DES MYRON UND DIE SELBSTÄNDIGEN BILDHAUER

Man braucht Petron's Wort über Myron „Der Meister von Eleuthera hat keinen Erben gefunden", nicht buchstäblich zu nehmen.[2] Der Realismus, dem Myron so glänzenden Ausdruck gegeben, zählt auch noch in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts Anhänger; der bekannteste ist Lykios, der eigene Sohn Myron's. Auch Lykios zeichnete sich in der Bronzekunst aus und machte eine gute Figur unter jenen Künstlern, die in den letzten Jahren der perikleischen Staatsverwaltung und zur Zeit des Nikiasfriedens an der Ausschmückung der Akropolis betheiligt waren. Eines dieser Werke fiel Allen in die Augen, welche den Aufgang zur Burg erstiegen. Es waren zwei Pferde aus Bronze, unter Lebensgrösse, gestiftet durch die drei Hipparchen Lakedaimonios (zweifellos den Sohn Kimon's), Xenophon und Pronapes. Sie erhoben sich auf kürzlich wiedergefundenen Postamenten vor dem rechten Flügel der Propyläen, nicht weit vom Niketempel, und erinnerten an den glücklichen Feldzug nach Euböa, den Perikles im Jahre 446 befehligt hatte.[3] Weiterhin, zwischen den Propyläen und dem Bezirk der Artemis Brauronia, sah man eine andere Bronzefigur mit der Unterschrift des Lykios, es war ein Knabe mit einem Weihwasserbecken (*περιρραντήριον*), also

1) *Ἐφημ. ἀρχ.* 1886, pl. 12, Nr. I. Vgl. Petersen, Athen. Mittheil. 1886, S. 309.

2) Petron., Satiren, 88.

3) Lolling, *Δελτίον ἀρχ.* 1889, p. 179. Lolling glaubt, dass die Widmung unmittelbar nach den Ereignissen geschah, wodurch wir als Geburtszeit des Lykios ungefähr das Jahr 484 erhielten. Aber der Platz für die Pferde scheint durch Mnesikles vorgesehen zu sein, so kann das Weihgeschenk sehr wohl auch gleichzeitig mit den Propyläen (437—431) sein. Die Inschriften sind übrigens erneuert und datiren nicht nothwendiger Weise aus dem fünften Jahrhundert. Man darf daraus also nicht folgern, dass die Gruppe um 445 gestiftet und dann durch Mnesikles an dieser Stelle wieder aufgebaut worden sei. [Vgl. hierüber auch P. Wolters' Zum Alter des Niketempels, in den Bonner Studien, Berlin 1890, S. 99, Taf. 6 und E. Curtius, Stadtgeschichte von Athen, 1891, S. 155.]

ein religiöser Gegenstand, doch dem wirklichen Leben entnommen und schon dem Genre verwandt[1]). Ein anderer Knabe, welcher in Kohlen blies, um ein verloschendes Feuer neu anzufachen, entstammt durchaus derselben Richtung[2]). Die Statue des Pankratiasten Autolykos endlich gemahnt nochmals an myronische Tradition. Jedoch macht sich Lykios auch an grössere Gegenstände, wie seine Argonautengruppe bezeugt und ganz besonders jene Figurenreihe, welche durch die Apolloniaten nach Olympia gestiftet wurde und einen Kampf der Griechen und Trojaner darstellte. Die Anordnung der Figuren auf einem halbkreisförmigen Postament erinnerte an die Compositionsweise der alten Meister[3]).

Unter die Künstler der myronischen Schule muss man zweifellos einen Bildhauer Styppax zählen, der aus Cypern kam und, wie Lykios, von lebendigstem Realismus war. Sein berühmtestes Werk, der Splanchnoptes, war ein Knabe von Bronze, der die Eingeweide eines Opferthieres röstet[4]). Wir bringen mit derselben Gruppe nach dem Vorgang Brunn's[5]) einen als Thierbildner berühmten Bildhauer, Strongylion, in Verbindung, dessen Ochsen und Pferde man sehr bewunderte[6]) und der gewiss Myron's gefeierte Kuh gekannt hatte. In

1) Pausanias I, 23, 7.

2) Plinius, Nat. Hist. 34, 79. Es ist das zweifellos derselbe, wie der von Plinius am Schluss der angeführten Stelle erwähnte puer suffitor. Blümner meint, dass dies der von Pausanias (I, 24, 2) zwischen den Propyläen und dem Parthenon namhaft gemachte Phrixos gewesen sei; er hatte dann einen Theil der Argonautengruppe gebildet, die ja auch ein Werk des Lykios war (Blümner, Arch. Zeitung 1870, S. 55). Von anderer Seite hat man versucht, diesen Phrixos mit einer Figur des argivischen Bildhauers Naukydes zu identificiren, von dem es einen Widderopferer (immolans arietem, Plin. 38, 80) gab. Vgl. Löwy, Inschr. griech. Bildh., S. 68, Nr. 87.

3) Die Belegstellen findet man bei Overbeck, Schriftquellen, 862—867.

4) Plinius, Nat. Hist. 34, 81 und 22, 44. Plinius wiederholt anlässlich dieser Statue die von Plutarch über die Athene des Pyrrhos mitgetheilte Anekdote. Der Splanchnoptes war ein Lieblingssclave des Perikles, der von der Höhe des Parthenon herab gefallen war. Athene war dem Perikles erschienen und hatte ihm eine wunderbare Pflanze, das Perdikion oder Parthenion, gezeigt, welches den Knaben heilte (vgl. Wolters, Athen. Mittheil. XVI, 1891, S. 156). Es existirt kein Grund, diese Statue, wie Klein gethan hat, mit dem puer suffitor des Lykios zusammen zu werfen und zu bestreiten, dass Styppax sie geschaffen (W. Klein, Arch. epigr. Mittheil. aus Oesterreich VII, 1883, S. 71). Mayer hat die Bedeutung des Wortes Splanchnoptes aus jenen Vasenbildern erklärt, wo man an einem Altar einen jungen Diener stehen sieht, der sich anschickt, die Eingeweide des Opferthiers mit Hilfe eines langen Spiesses aufs Feuer zu legen (Mayer, Splanchnoptes, Jahrb. des arch. Inst. VIII, 1893, S. 218). Mayer bringt geschickt mit der Pliniusstelle eine Marmorstatue in Verbindung, die 1888 bei den Ausgrabungen des Olympieion zu Athen gefunden worden ist (a. a. O., Taf. 4),; es ist ein Knabe von etwa 15 Jahren, in jenem noch etwas strengen Stil, an dem man die Schüler des Myron erkennen kann.

5) Brunn, Gesch. der griech. Künstler I, S. 268.

6) Pausanias IX, 30, 1: ἀνδρὸς βοῦς καὶ ἵππους ἄριστα εἰργασμένου.

seinen „Vogeln“, die im Jahre 414 aufgefuhrt wurden, spielt Aristophanes auf ein grosses, ehernes Weihgeschenk an, das ein Athener Chairedemos bei Strongylion fur die Akropolis bestellt hatte, es war das trojanische Pferd (δούριος ἵππος), aus dem man den Menestheus und Teukros und die Sohne des Theseus heraussteigen sah [1]) Wir wissen nicht, ob Strongylion ein Attiker war oder einer von jenen Fremden, die nach Athen kamen, um dort ihr Gluck zu machen Jedenfalls bezeugen seine Musen des Helikon und seine Artemis Soteira von Megara, dass sein Ruf auch uber die Grenzen Attikas gedrungen war Seine Werke waren in Rom gesucht Brutus, der Besiegte von Philippi, bezeugte eine ganz besondere Vorliebe fur eine Knabenstatuette von der Hand des Strongylion, und Nero war untrennbar von seiner Amazone mit den schonen Waden (εὔκνημος), welche man sich wohl hutete zu vergessen, wenn man das Reisegepack fur den Kaiser zusammenstellte [2])

Eine vollstandige Aufzahlung der jungsten Zeitgenossen des Phidias wurde uns zu weit fuhren Was wissen wir z B von Apollodor und Euphoros, die ausschliesslich durch Inschriften bekannt sind? Es lohnt sich mehr bei Kunstlern zu verweilen, von denen genug uberliefert ist, um ihr Bild mit einigen bestimmten Zugen ausstatten zu konnen So ermoglichen es die Schriftquellen, in Kallimachos eine sehr originelle Personlichkeit zu erkennen, einen Meister, den man kaum bei den Schulern des Phidias oder Myron unterbringen kann Wenn die Grenzen seiner Schaffenszeit auch unbestimmt sind, so gehort er doch jedenfalls dem funften Jahrhundert an Er war der Verfertiger jener beruhmten goldenen Lampe, die Tag und Nacht in der Cella der Athena Polias im Erechtheion brannte, auch den bronzenen Palmbaum hatte er ciselirt, welcher den Rauch der Lampe uber das Dach hinaus leitete Man kann daraus folgern, dass er noch in der Zeit thatig war, als die Arbeiten am Erechtheion im Gange waren, d h. von 421 bis 413, wenn nicht gar bis 409 [3]) Dieses Werk der Goldschmiedekunst und Toreutik

1) Aristophanes, aves v 1128 und Scholiast dazu Paus I, 23, 8 Die Basis mit der Inschrift ist wieder aufgefunden worden Lowy, Inschr griech Bildhauer, Nr 52

2) Overbeck, Schriftquellen, 879—883

3) Benndorf (Ueber das Cultbild der Athena Nike, S 40) hält ihn für einen Zeitgenossen des Kimon und nimmt an, dass die Lampe zunächst in einer provisorischen Cella ihre Stelle gefunden habe. In der interessanten Untersuchung, welche Furtwängler dem Kallimachos gewidmet hat, führt er ihn als Lieblingskünstler des Nikias und der conservativen Partei ein. Er weist ihm eine

kennzeichnet den Kallimachos als geschickten Ciseleur, und an Ciselirarbeit erinnert ja auch das korinthische Saulenkapital, dessen Erfindung eine wohl bekannte, dichterisch ausgeschmuckte Legende ihm zuschreibt[1]) Aber er kann auch unter den Bildhauern seinen Platz behaupten Als ein Kunstler, dem seine Zeitgenossen den Beinamen des Raffinirten (κατατηξίτεχνος) verliehen, der an sich selbst die grossten Anspruche stellte, der seine Werke, selbst auf Kosten der Eleganz, bis in die feinsten Kleinigkeiten vollendet ausfuhrte, beherrschte er vor Allem die Technik in vollkommener Weise[2]) Er kam zuerst auf den Einfall, zum Aushohlen des Marmors den Bohrer anzuwenden, um damit jene erstaunlichen Feinheiten zu erzielen, die wir am Parthenon an den Gewandern der Parzen[3]) bewundern, und vielleicht hat gerade er Antheil an jener unverkennbaren Weiterentwickelung, welche die Bildhauer der Nikebalustrade der Virtuositat in die Arme trieb Das ist offenbar der hervorstechende Zug in seinem Wesen, denn an seinen statuarischen Werken, an seiner Hera als Braut und an seinen tanzenden Lakonerinnen lobte man vor Allem die vollendet feine Ausfuhrung Man verglich ihn wegen der ein wenig mageren Zierlichkeit (λεπτότης) seines Stils mit Kalamis, und so erscheint er uns als ein unmittelbarer Erbe der alten, attischen Meister Zu einer Zeit, wo um ihn her die Kunst unter dem machtigen Anstoss des Phidias eine ganz neue wurde, hielt er an der feinen Detailbehandlung der alten Schule fest

Wir konnen sogar noch weiter gehen und in ihm den wirklichen Nachfolger des Kalamis, einen Schopfer des archaisirenden Stils erkennen[4]) Man liest seinen Namen auf einem Relief des capitolinischen Museums, das in jenem bewussten Archaismus gearbeitet ist, den die neuattischen Bildhauer im letzten vorchristlichen Jahrhundert wieder in Mode brachten[5]) Es ist nur eine Kopie, aber nichts hindert uns anzunehmen, dass sie genau ist Nun konnen

---

wichtige Rolle bei der Ausschmückung des Erechtheion zu Die goldene Lampe sollte an den bronzenen Palmbaum erinnern, den Kimon nach dem Sieg am Eurymedon nach Delphi stiftete (Meisterwerke, S 200—207)

1) Vitruv IV, 1, 9 Vgl Chipiez, Origines des ordres grecs, p 303

2) Pausanias I, 26, 2 Vitruv IV, 1, 10 qui propter elegantiam et subtilitatem artis marmorariae ab Atheniensibus catatexitechnus fuerat nominatus

3) Vgl Puchstein, Berliner philologische Wochenschrift, 1890, S 194

4) Furtwangler, Meisterwerke, S 202

5) Lowy, Inschr griech Bildh, S 331, Nr 500.

wir uns seine *Saltantes Lacaenae* vorstellen sie lieferten das Vorbild fur jene auf den Fusszehen tanzenden archaisirenden Gestalten mit einem Kalathiskos im Haar, welche die neuattischen Bildhauer so manches Mal dargestellt haben[1]) So setzt Kallimachos in einer kunstverstandigeren, aber weniger naiven Weise die Tradition des Kalamis fort Er begeistert sich fur die Gestalten, welche die Kunst vor Phidias geschaffen, um einen pseudo-archaischen Stil ins Leben zu rufen und jene zierlichen, mageren, mit fein gefaltelten Gewandern bekleideten Figuren in Mode zu bringen, welche unter dem Meissel der Neuattiker spaterhin von Neuem erstehen sollten

Unter die Meister, die man als selbststandig bezeichnen kann, insofern die Schriftquellen von ihnen keinerlei Schulverhaltniss angeben, muss man auch den Kresilas zahlen, der zwar aus der kretischen Stadt Kydonia stammte, aber sicher in Athen gearbeitet hat man liest seine Unterschrift an einem Postament auf der Akropolis, das ein Weihgeschenk des Hermolykos, eines Sohnes des Diitrephes, getragen hatte Das Votivgeschenk, das sich auf dem Postament erhob, war das Erzbildniss eines verwundeten Kriegers, der, obgleich von mehreren Pfeilen durchbohrt, noch immer eine drohende Haltung einnahm[2]) Es konnte dies, wie Pausanias meint, die Statue des Vaters des Hermolykos, jenes Diitrephes gewesen sein, der im peloponnesischen Krieg die thrakischen Soldner bei der Ausplunderung von Mykalessos befehligte[3]) Allein man hat gute Grunde, den Vorfahr des Gebers, Hermolykos, den Sohn des Euthoinos, einen der Helden aus der Schlacht bei Mykale, in dem hier Dargestellten zu erblicken[4]) Ist dem so, dann fallt die Thatigkeit des Kresilas noch in die Lebenszeit des Perikles, und der kretische Meister hat sein beruhmtes Portrat des grossen Staatsmannes, in dem er mit seltenem Gluck die vornehmen Gesichtszuge des „Olympiers" festhielt, nach dem Leben schaffen konnen[5]) Aller Wahrscheinlichkeit

---

1) Arch Anzeiger 1893, S 76f Vgl Hauser, Die neuattischen Reliefs, S 96

2) Plinius, Nat Hist 34, 74 Pausanias I, 23, 3 Für die Inschrift vgl Lowy, Inschr griech Bildh, Nr 46

3) Thukydides VII, 29f

4) J Six, Jahrbuch des arch Inst VII, 1892, S 185 Six hat vorgeschlagen, eine Wiederholung der Statue auf einer Lekythos mit schwarzen Figuren auf weissem Grund zu erkennen, die aus der alten Sammlung Luynes stammt Dieser Vermuthung hat A Gerke widersprochen Jahrbuch des arch Inst VIII, 1893, S 113 Vgl Kekulé, Arch Anzeiger 1893, S 75, Anm 1

5) Plinius, Nat Hist 34, 74 Pausanias spricht auch von einer Statue des Perikles, die sich auf der Akropolis befand (I, 25, 1) Es war dies also eine Porträtstatue und zwar gerade die,

nach ist dieses Werk des Kresilas das Original, auf das die Hermenbusten des Perikles in London, Munchen und im Vatikan zuruckgehen [1]) Die schonste von diesen drei Busten ist die im Britischen Museum, die man fur eine treue Wiederholung der verschwundenen Statue ansehen kann (Fig 63) Perikles tragt den zuruckgeschlagenen korinthischen Helm, aber das ist kein Auskunftsmittel, um die Unformlichkeit seines Kopfes zu verhullen, dieses „Zwiebelkopfes", uber den die Komiker sich so lustig machten, man muss in dem Helm einfach das Abzeichen des Strategenamtes erkennen, das er funfzehn Jahre lang bekleidete [2]) Das Marmorbild lasst mit einziger Lebendigkeit das Bild des grossen Redners vor uns erstehen, und wir mochten in diesen festen, regelmassigen Zugen gern die moralischen Eigenschaften, welche das Gluck des Perikles erklaren und rechtfertigen, seine Ueberredungsgabe, seine entschlossene Milde, seine grosse Wurde in der Lebensweise, seine unvergleichliche Hoheit der Gedanken zum Ausdruck gebracht sehen Man ruhmte von dem Kunstler, er habe die Vornehmheit seines Modelles noch gesteigert es scheint, dass dies nicht nur eine leere Phrase ist Wir haben es offenbar mit einem Portrat zu thun, wie eben die Meister des funften Jahrhunderts es auffassten ohne einem niedrigen Realismus zu huldigen, wussten sie den hervorstechenden Zug einer Physiognomie sehr wohl heraus zu arbeiten und versuchten doch zugleich in den individuellen Ausdruck etwas allgemein Gultiges hinein zu legen

Wenn man nach dem Verzeichniss seiner Werke urtheilen darf, so nahm Kresilas bei seinen Zeitgenossen eine sehr geachtete Stellung ein Er arbeitete fur einen Bewohner von Hermione, der ihn mit einem Votivbild fur die chthonische Demeter beauftragt hatte [3]), er lieferte fur die Epheser eine verwundete Amazone, von der wir vielleicht in einer Statue des capitolinischen Museums eine Kopie be-

---

deren Basis auf der Akropolis wieder gefunden wurde mit der Inschrift *Περι]κλέος [Κρεσ]ίλας ἐποίε* Vgl *Δελτίον ἀρχ* 1889, S 36 und Corpus Inscr Atticar, IV, S 154, 403 a

1) Die Büste des Britischen Museums findet man in den Ancient Marbles II, pl 32, die des Vatican bei Visconti, Museo Pio-Clementino VI, 29 und Arch Zeitung 1868, Taf 2, 2 abgebildet (vgl. Helbig, Führer I, Nr 281) Ueber die Münchener Herme vgl Brunn, Beschr der Glyptothek, Nr 157, über die der Sammlung Barracco Coll Barracco, pl XXXIX, XXXX a

2) Das Berliner Museum besitzt eine Büste im Helm, in der man das Bild eines athenischen Strategen der zweiten Halfte des fünften Jahrhunderts erkennen kann (Beschr der ant Sculpturen zu Berlin, Nr 311) Furtwängler hat vorgeschlagen, sie ebenfalls dem Kresilas zuzuschreiben (Meisterwerke, S 275)

3) Lowy, Inschr griech Bildh, Nr 45

sitzen[1]), die delphischen Ausgrabungen haben uns ein Postament mit seiner Meisterinschrift kennen lehren: es war das ein Werk, von dem die Schriftquellen schweigen[2]). Endlich schreibt man ihm einen Doryphoros zu, und dies Zeugniss scheint anzudeuten, dass der kre-

Fig. 63. Herme des Perikles. (Britisches Museum.)

tische Bildhauer nicht nur die attischen Meister gekannt hat, sondern dass er vielleicht auch mit Polyklet einige Berührungspunkte besass. Man sieht, wie eng ein Urtheil wäre, das nicht auf diese mannigfaltigen Einflüsse Rücksicht nähme. Es fehlt uns die Musse, um hier

1) Vgl. über diese Amazonentypen und den sogenannten Wettbewerb, den die Epheser dafür ausschrieben, Band I, S. 531 ff. und Furtwängler, Meisterwerke, S. 286—303.

2) Bull. de corresp. hellén. 1894, p. 181.

alle Vermuthungen zu erortern, die neuerdings uber Kresilas geaussert worden sind Kekulé schreibt ihm das Original eines Marmorkopfes des Anakreon zu, der sich im Berliner Museum befindet[1]) In einer geistvollen Studie erklart ihn Furtwangler fur den Urheber mehrerer lange Zeit anonym gewesener Werke, so des angeblichen Alkibiades in der Sala della biga des Vatican, so des Munchener Diomedes, der Pallas von Velletri im Louvre, des Diadumenos Petworth und der schonen Maske der Meduse Rondanini in Munchen[2]) Aber keine dieser Vermuthungen lasst sich zur Gewissheit erheben, und so bleibt die Herme des Perikles das einzige Werk, aus dem wir mit einiger Sicherheit den Stil des Kresilas kennen lernen

Alle diese Kunstlernamen, alle diese grossentheils verlorenen Werke, von denen die Forschung Copien nachzuweisen sucht, all' das lasst uns in Athen zur Zeit des peloponnesischen Kriegs eine uberraschende Kunstthatigkeit ahnen Eine der friedlosesten Epochen der athenischen Geschichte ist auch zugleich eine der glanzendsten Man begreift es leicht, dass beim Beginn der romischen Herrschaft der grosse attische Stil des funften Jahrhunderts wieder in Aufnahme kam und dass ein Heer von Copisten die beruhmtesten Werke desselben wiederholte Im zweiten vorchristlichen Jahrhundert entwickelte sich eine richtige Renaissance, die von diesen Vorbildern ihre Anregung empfing und sie in Menge copirte Diese Wiederholungen bevolkern unsere Museen, nur zu oft sind wir auf sie angewiesen, um uber Meister aus der Zeit des Phidias uns zu belehren So ist es ein seltener Glucksfall, dass wir ein Originalwerk nachweisen konnen, das uns, ohne Veranderung, die Stilformen der attischen Schule vor Augen fuhrt Im Jahre 1892 hat das Berliner Museum die grosse Statue einer bekleideten Frau erworben, die aus Venedig stammt und zweifellos durch einen Gefahrten Morosini's aus Griechenland mitgebracht worden war (Fig 64)[3]) Der italienische Bildhauer, der mit ihrer Erganzung beauftragt war, hatte unter ihrem linken Arm eine grosse Vase und unter dem etwas aufgehobenen Fuss derselben Seite eine Schildkrote angebracht Kekulé erganzt unter dem linken Fuss einen Vogel, eine Gans, und auf der rechten Hand eine

---

1) Jahrb des arch Inst VII, 1892, S 119, Taf 3

2) Furtwangler, Meisterwerke, 277—337

3) Kekulé, Ueber eine weibliche Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenongiebelfiguren, Berlin 1894 Vgl Arch Anzeiger 1893, S 74

Taube und lasst die Figur ihren anderen Arm auf ein Idol archaischen Stils aufstutzen, er erkennt darin eine Aphrodite Wenige Werke sind, dem Stil nach, naher mit den Parthenonsculpturen, im besonderen mit der Parzengruppe verwandt dieselbe fliessende Darstellung der Chitonfalten auf der Brust und an den Armen, dieselbe reiche Pracht in der Art, wie der Mantel fallt Alles verrath die Hand eines Schulers des Phidias Kekulé schlagt mit allem Vorbehalt den Namen des Agorakritos vor, in so fern er in der Statue das Werk eines jener Bildhauer erkennt, die mit Phidias und unter seiner Anleitung an den Parthenongruppen gearbeitet haben, kann man seinem Urtheil nur unbedingt beipflichten

Fig. 64 Statue einer bekleideten Frau (Berliner Museum)

Je seltener die Originale sind, um so weniger durfen wir es ablehnen, die Copien, welche uns eine abgerundetere Vorstellung von der attischen Schule zu geben versprechen, in den Kreis unserer Betrachtung zu ziehen So geht z B der uberlebensgrosse Kopf einer Gottin im Berliner Museum direct auf ein attisches Original aus der zweiten Halfte des funften Jahrhunderts zuruck (Fig 65)[1] Der ruhige, majestatische

1) Beschreibung der ant Sculpt zu Berlin, Nr 608 Furtwängler (Meisterwerke, Taf V und S 118) halt ihn für ein Werk des Alkamenes

Gesichtsausdruck scheint auf eine Hera zu weisen. Das Haar ist von einem breiten Band umschlungen, das sich nach hinten zu einer Sphendone verbreitert, über den Schläfen bedecken die Lockenmassen dieses Band zum Theil und heben sich mit ihren Wellenlinien aufs glücklichste von der glatten Oberfläche desselben ab. Wir haben schon gesehen, wie die Bildhauer bei den Köpfen der jungen Epheben, z. B. dem Typus des Diadumenos, diese Anordnung des Haares verwerthet haben. Zumal weibliche Köpfe bekommen dadurch etwas ungemein elegantes, das wohl geeignet war, die Künstler zu bestechen, nichts muss begreiflicher erscheinen, als dass die Schule des Skopas im vierten Jahrhundert darauf zurückgriff [1].

Fig. 65. Kopf einer Göttin. Berliner Museum. (Nach Furtwängler, Meisterwerke, Taf. V.)

Besonders häufig wurde in dieser Zeit die Athene dargestellt. Die Schüler des Phidias und ihre Zeitgenossen, ein Alkamenes und Agorakritos, ein Kresilas und Pyrrhos, haben unter Statuen dieser Göttin ihren Künstlernamen gesetzt, die attische Kunst vervielfältigt diese Bilder mit ebenso grosser Vorliebe, wie die italienischen Maler des 16. Jahrhunderts immer wieder Madonnen malen. Die Statuen des Phidias hatten die wesentlichen Züge im Bilde der Athene festgelegt, aber die Schüler führen Variationen ein, indem sie in die Haltung, den Gesichtsausdruck, das Spiel des Faltenwurfs mehr oder weniger von ihrer persönlichen Empfindung hineinlegen. Unter den erhaltenen Statuen, welche am directesten von den durch Phidias geschaffenen Typen herzuleiten sind, muss man in erster Linie den Torso Medici aus der École des Beaux-Arts zu Paris erwähnen, ein Werk grössten

1) Ueber die Reihe der Köpfe, welche uns die Entwickelung dieses Motivs zeigen, vgl. G. Perrot, Fondation Piot, Monuments et mémoires I, p. 129 sqq., wobei von einem entsprechenden Kopf des Louvre ausgegangen wird.

Stils, wo die architektonische Strenge in der Anordnung des dorischen Chitons durch die zierlichen Falten des unter dem Chiton getragenen ionischen Gewandes gemildert wird[1]) Die Athene Farnese des Neapeler Museums verrath sich ebenfalls als Wiederholung eines

Fig 66 Kopf der Athene Farnese (Neapeler Museum)

attischen Werks, doch aus etwas spaterer Zeit[2]) Wahrend der Kopf mit dem Helm, der Greifen und eine Sphinx als Schmuck tragt, direct unter dem Einfluss der Parthenos steht (Fig 66), hat der Bildhauer für die Gewandung eine weniger strenge Anordnung angestrebt und die zierlichen Falten des ionischen Untergewandes glucklich zur Geltung gebracht Ein sehr individueller Gesichtsausdruck charakterisirt die Kolossalstatue des Louvre, die man als Pallas von Velletri kennt (Fig 67)[3]) Die geschickte Anordnung

1) Brunn, Denkmäler, Nr 171, Furtwängler (Meisterwerke, S 46ff) erkennt darin die Promachos des Phidias wieder

2) Furtwängler (Meisterwerke, S. 104f.) hält Alkamenes für den Urheber

3) Fröhner, Notice, Nr 114 Brunn, Denkmäler, Nr 68 Furtwängler (Meisterwerke, S 311) weist sie dem Kresilas zu und erkennt darin die Athene, welche ins Disoterion des Piraus ge-

des Costums, ein dorischer Chiton, über den ein Mantel geworfen ist, die korinthische Form des Helmes bezeichnen sie als eine originale Schöpfung, und das Gesicht mit dem langgezogenen Oval, den nur wenig geöffneten Augen, verleiht ihr ein sehr individuelles

Fig 67 Pallas von Velletri (Louvre)

Gepräge Es wären noch viele Variationen aufzuzählen, mehrere davon weisen schon auf den Stil des vierten Jahrhunderts hin, so ein Kopf der Sammlung Barracco [1]) und die Athene im Louvre,

---

stiftet wurde Aber man muss, um diese Hypothese gelten zu lassen, der Pliniusstelle (Nat Hist 34, 74), welche den Kephisodot als Urheber der Athene des Piräus namhaft macht, Gewalt anthun

1) Coll Barracco, Livr III—V, Nr 48

welche in ihrer Aegis die Lade mit dem Erichthonios trägt, ein entzückendes Werk, das den strengen Gesichtsausdruck durch einen Zug mütterlicher Fürsorge gemildert zeigt[1]), doch diese Proben beweisen zur Genüge, wie mannigfache Schattirungen der Auffassung die attische Kunst des fünften Jahrhunderts bei der Darstellung der kriegerischen Jungfrau in Aufnahme bringt.

§ 3. DIE RELIEFS, IM BESONDEREN DIE GRABRELIEFS.

Ein charakteristischer Zug für die griechische Kunst ist die Leichtigkeit, mit der die Schöpfungen der grossen Meister auf die weitesten Kreise Einfluss gewinnen. Der Unterschied, den wir Modernen zwischen der eigentlichen Kunst und dem Kunstgewerbe zu machen gezwungen sind, existirt für die Griechen nicht. Vollzieht sich eine jener Weiterentwickelungen, die neue Typen und Stilformen aufbringt, so stellt sie sich als unwiderstehlicher Strom dar, dem auch die bescheidensten Erzeugnisse sich nicht entziehen können. Wenn der Vasenmaler seine Modelle den Fresken des Polygnot und Mikon entnimmt, so macht sich der Marmorarbeiter, der für einige Drachmen ein Weihgeschenk oder eine Grabstele ausmeisselt, gewissermassen zum namenlosen Schüler der Meister mit klingendem Namen. Man würde sich also eines grossen Hülfsmittels berauben, wenn man diese anonymen, der Künstlerunterschrift entbehrenden Reliefs unbeachtet lassen wollte; enthüllen sie uns doch so zu sagen die Durchschnittskunst der athenischen Werkstätten. Zudem lassen sich einige dieser Marmorarbeiten mit vollkommener Sicherheit datiren, und es ist von Werth, beiläufig auf so zuverlässige Urkunden zu stossen.

Unter diesen Reliefs giebt es einige so vortreffliche, dass man sie nicht gewöhnlichen Handwerkern zuschreiben sollte. Dahin gehört das wundervolle Marmorrelief des Athener Centralmuseums, das im Jahre 1859 in Eleusis nahe bei der Capelle Hagios Zacharias entdeckt wurde (Fig. 68)[2]). Es ist eine 2,20 m hohe, 1,52 m breite Platte, deren Maasse eine Verwendung als Baughed zu verrathen scheinen, ohne

1) P. Jamot, Mon. grecs, 1891—1892, pl. 12. Jamot hat überzeugend nachgewiesen, dass diese in Kreta unweit Selino gefundene Statue eine gute Copie von einem um 400 geschaffenen attischen Werk ist.

2) F. Lenormant, Gazette des Beaux-Arts, t. VI, p. 69. Monumenti inediti VI, Taf. 45. Kavvadias, Catalog, Nr. 126.

dass man dies doch mit Bestimmtheit behaupten konnte. Der Kunstler hat seinen Gegenstand einer beruhmten eleusinischen Legende entnommen Triptolemos, als Knabe dargestellt, schickt sich zu der gefahrlichen Mission an, welche Demeter ihm zumuthet, namlich hinauszuziehen und unter den noch ungesitteten Menschen die Gaben der Gottin, also Kenntniss der Landwirthschaft und milde, friedfertige Sitten, auszubreiten Die zwei Gottheiten von Eleusis, Demeter und Kore, umgeben ihn und scheinen ihm ihre letzten Rathschlage zu ertheilen Ist somit der allgemeine Sinn der Darstellung klar, so ist die Erklarung im Einzelnen nichts weniger als gesichert Immerhin wird man ohne Zogern Kore in der jungen Gottin erkennen, die eine Fackel halt (κούρη δᾳδοφόρος)[1] und deren Schmuck zweifellos noch durch Kleinodien aus vergoldeter Bronze, durch Halsbander, Ohrgehange und Armspangen vervollstandigt war Still und bedachtig, mit der Besorgtheit, die etwa eine altere Schwester an den Tag legen kann, nahert sie ihre eine Hand dem Haupt des Knaben, offenbar um ihm einen, jetzt verschwundenen, metallenen Kranz aufzusetzen. Die ernste Gottin sodann, welche sich auf ein palmettenbekrontes Scepter lehnt, ist Demeter, wie sie dem Triptolemos ein Aehrenbuschel, das Abzeichen seiner Sendung, uberreicht Ihre Formen sind stattlicher als die der Kore und durch das kurze, lockige Haar, wie es Trauernde tragen, erhalt ihr Gesicht einen fast mannlichen Ausdruck die schmerzvolle Angst, die sie als Mutter durchgemacht, soll dadurch angedeutet werden Die Starke der religiosen Empfindung, die Meisterschaft des Stils verrathen ein Werk aus der Schule des Phidias und etwa aus der gleichen Zeit wie der Parthenon Man entdeckt hier dieselben Vorzuge, die am Panathenaenfries in die Augen fielen: ein wenig erhabenes Relief von ausgesuchter Zartheit und leichter, geschmeidiger Gewandbehandlung, eine entzuckende Reinheit in der Modellirung der nackten Gotterarme Die Augen sind noch etwas en face gestellt, wie dies am Parthenon die Regel ist, aber von einer gewissen Trockenheit in der Wiedergabe des Haares abgesehen, sucht man vergebens nach Spuren von Archaismus, den gewisse Kritiker in dem Bild entdecken zu mussen glaubten Alles spricht fur einen Zeitansatz zwischen den Jahren 440 und 430

1) Anthol Pal Add I, 266, c ed Cougny

Der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts kann man auch noch das Original des Orpheusreliefs zuweisen, von dem wir drei

Fig. 68. Triptolemos und die eleusinischen Göttinnen. Zu Eleusis gefundenes Relief. (Athen, Centralmuseum.)

verschieden gute Wiederholungen im Neapeler Museum, im Louvre und in der Villa Albani besitzen [1]. Die beste unter diesen Repliken,

---

1) Diese Copien sind abgebildet in den Wiener Vorlegeblättern III, Taf. XII. Vgl. Leo Bloch, Griechischer Wandschmuck, München 1895, S. 4—15. Die Neapeler Copie trägt auf Griechisch

die Neapeler, bewahrt noch treu den Widerschein echt attischer Anmuth (Fig 69) Der Kunstler hat den Augenblick gewahlt, wo Orpheus sich unbedachter Weise nach Eurydike umschaut, um sie dadurch zu verlieren Mit einer Handbewegung voll reizender Naturlichkeit hat das junge Weib die eine Hand auf die Schulter des Orpheus gelegt, und die beiden, so fur einen Augenblick wieder vereinten Gatten betrachten sich mit inniger Zartlichkeit Selbst Hermes scheint von Mitleid ergriffen, er hat zwar Eurydike zart bei der Hand erfasst, doch zaudert er, seine grausame Mission zu erfullen Der mit so viel Takt gemassigte Gefuhlsausdruck verleiht den attischen Grabstelen einen eigenen Reiz Aber hat denn dies mit Vorliebe von den Bildhauern der romischen Epoche wiederholte Relief uberhaupt eine sepulcrale Bestimmung? Dem Gegenstand nach, der unverkennbar dem attischen Drama entlehnt ist, durfte es eher das Weihgeschenk irgend eines siegreichen Choregen sein und eine Scene aus der betreffenden preisgekronten Tragodie darstellen[1]) Doch gleichviel welches die Bestimmung des Denkmals war, es ist unmoglich, darin den directen Einfluss der Parthenonvorbilder zu verkennen

Noch viel bestimmtere Anhaltspunkte bieten jene Reliefs, welche die Stelen mit amtlichen Decreten schmucken Gegen die Mitte des funften Jahrhunderts ist, so scheint es, dieser Brauch aufgekommen, an den Kopf der Decrete in Marmor eingemeisselte Zierleisten zu setzen Ob es sich nun um Bundnissvertrage handelt oder um Rechnungsablagen, um die Ausubung von Liturgien oder um Ehrendecrete fur Einzelpersonen, immer stellt der Bildhauer in dem Relieffeld allegorische Figuren, Gottheiten, Personificationen von Stadten dar, die irgendwie den Text des Decrets illustriren[2]) Eine der altesten unter diesen amtlichen Sculpturen, die gewiss nicht den Meissel eines grossen Meisters in Brot setzten, ist das schone, auf der Akropolis gefundene Relief, das Athene in tiefen Gedanken, auf ihren Speer

---

die Namen der Personen beigeschrieben Ueber die in Villa Albani vgl Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, Nr 1198 Die im Louvre (Bouillon II, Reliefs, pl I) tragt lateinische Inschriften, welche die Personen falschlich als Zethos, Antiope und Amphion bezeichnen Ein schones Bruchstück befindet sich im Thermenmuseum in Rom Leo Bloch a a O, S 7

1) Diese Vermuthung [von P Wolters zuerst ausgesprochen] entwickelt Emil Reisch in seinen Griechischen Weihgeschenken, S 130 ff

2) Man vergleiche über diese Reliefs Schone Griechische Reliefs, Leipzig, 1872, und Albert Dumont, Mélanges archéologiques, p 59

gelehnt vor einer Stele zeigt (Fig 70)[1]) Es ist ein Werk des noch strengen Stils, das uns eine Vorstellung von der Manier des Phidias in seiner fruhesten Zeit geben kann Bald wird die Ausfuhrung kraftiger und geschmeidiger, wie ein Decret von 424 bezeugt es ist zu Ehren der Leute von Methone in Pierien abgefasst, an der Spitze erscheint

Fig 69 Hermes, Eurydike und Orpheus (Relief im Neapeler Museum)

Methone in Gestalt eines jungen Heros, dem ein Hund folgt er reicht der Athene die Hand[2]) Auf einer Stele von 403/2 ist ein Psephisma eingehauen, das samischen Burgern das attische Burgerrecht zugesteht[3]) Die Gottin Hera, die hierbei die Insel

1) Man hat diese Athene, ich weiss nicht warum, mit dem sonderbaren Namen der „trauernden Athene" bezeichnet Δελτίον ἀρχ., 1888, S 123, Fig 1 Journal of Hellen Studies, 1889, p 268, fig D

2) Le Bas-Reinach, Voy arch Mon. fig pl 34, p. 63

3) Δελτίον ἀρχ., 1888, S 123, 124 Petersen, Rom Mittheil IV, 1889, S 65 Vgl oben Fig 56

Samos personificirt, ist stilistisch so vorzuglich, dass man eine Reminiscenz an die Hera des Alkamenes darin vermuthen mochte. Aber besonders zeigen uns allerhand Anlehnungen an den Parthenonfries, aus welcher Quelle diese Bildhauer schopften. Auf einem Relief im Louvre, das eine Rechnungsablage der Schatzmeister der Athene unter dem Archontat des Glaukippos (410) bekront[1], gleicht der Demos von Athen, der von der Gottin durch den heiligen Oelbaum getrennt ist, in Typus, Costum und Haltung den Magistratspersonen am Ostfries des Parthenon, auch auf einem anderen Relief, das aus dem Archontat des Euthykles (398/97) stammt, scheint die Gestalt des Demos aus jener Procession herausgeschnitten, welche die Schuler des Phidias in Marmor gehauen hatten (Fig. 71)[2].

Fig. 70. Athene. Relief im Akropolismuseum (Athen.)

Schon aus diesen Beispielen, die sich leicht vermehren liessen, erkennt man, dass die monumentale Plastik den Marmorarbeitern Athens eine umfangreiche Mustersammlung darbot, dem sie Typen und Stilformen entlehnten[3]. Dieser

1) Frohner, Notice de la sculpt. ant., Nr. 124. Waldstein, Essays on the art of Pheidias, p. 304, fig. 13.

2) P. Foucart, Bull. de corresp. hellén., 1878, p. 37, pl. X.

3) Die Nachahmung beschrankt sich nicht auf den Parthenon. Bruckner hat ein Relief publicirt, das aus Eleusis und der Zeit des peloponnesischen Krieges stammt und durch den Hipparchen Pythodoros, den Sohn des Epizelos, gestiftet war. Die Darstellung, ein Kampf von Reitern und Fusssoldaten, ist im Stil des Frieses am Niketempel gehalten. Bruckner, Athen. Mitth. XIV, 1889, S. 398, Taf. XII.

Einfluss macht sich auch ausserhalb Attikas in den Nachbarlandern geltend Ein prachtiges Relief des Vaticans, das einen Reiter darstellt, konnte fur ein Parthenonfragment gelten, wenn nicht die Natur des Kalksteins, aus dem es gearbeitet ist, bootische Herkunft verriethe (Fig 72)[1]) Auch der Urheber eines Reliefs aus Oropos, das durch einen siegreichen Apobaten gestiftet wurde, konnte noch in den ersten Jahren des vierten Jahrhunderts nichts besseres thun, als einen der Apobaten des Parthenonfrieses zu wiederholen[2])

Aber ganz besonders auf den Grabstelen erhob sich das Talent der Bildhauer, dank der Anlehnung an solche Modelle, gelegentlich auf das Niveau der hohen Kunst Hier herrscht ausschliesslich der Stil der Phidiasschule Und welcher andere Stil stande auch thatsachlich in besserer Harmonie mit dieser sepulcralen Plastik, die sich gegen

Fig 71 Athene und der athenische Demos Kopfleiste einer Stele mit den Rechnungen der Schatzmeister fur die an heiliger Stelle deponirten Gelder, aus dem Archontat des Euthykles (398/97) Athen.

den Realismus ablehnend verhält, die selbst in der Darstellung des Todesgedankens eine Art Euphemismus bewahrt und der Kunst ihre allgemeinsten und edelsten Ausdrucksweisen entlehnt, um Schmerz und Hoffnung der Ueberlebenden wiederzugeben? In der zweiten Halfte des funften Jahrhunderts ist diese Anpassung bereits zu einem gewissen Abschluss gelangt Typen, Stellungen, Gruppirung der Personen, all' das war gefunden, und diese Typen besassen ein so bestimmtes Geprage, dass sie sich im folgenden Jahrhundert kaum modificiren sollten In Folge dessen ist es, wenn man nur den Stil

1) Arch Zeitung 1863, S 12, Taf 170, 2. Helbig, Führer I, S 50, Nr. 86

2) Furtwangler, Sammlung Sabouroff, Taf XXVI. Vgl das Reliefbild eines Apobaten, das man auf der Akropolis von Athen fand Bull de corresp hellen 1893, pl XVII

der Figuren ins Auge fasst, oft schwierig, die Entstehungszeit dieser Denkmaler anzugeben Um eine Auswahl unter der reichen Fulle attischer Grabstelen zu treffen und dem Leser nur Proben aus dem funften Jahrhundert vor Augen zu stellen, werden wir uns also an ausserliche Merkmale, wie die Form der Stele und die sie begleitenden Inschriften, halten mussen [1])

Fig 72 Reiter Relief im Vatican

Die alte ionische Form der schmalen, flachen Stele mit Palmettenbekronung wird auch im funften und vierten Jahrhundert noch nicht ganz aufgegeben Aber bei der grosseren Bedeutung, die jetzt der plastische Schmuck in Anspruch nimmt, giebt man einer rechteckigen Stelenform den Vorzug und kront den Grabstein gern durch einen dorischen Giebel mit Akroterien Die Seitenrander der Marmorplatte bleiben glatt, ohne Schmuck, ohne Zierleisten [2]) Diese hochst einfache Form besitzen die mit der Schule des Phidias gleichzeitigen Stelen, in denen der grosse attische Stil sich am unmittelbarsten wiederspiegelt So recht bezeichnend fur diese Gattung ist eine hubsche Stele des Berliner Museums, wo die Gestorbene, Namens

---

1) Wir entnehmen sie hauptsachlich der Sammlung von attischen Grabstelen, die im Auftrag der Wiener Akademie unter der Leitung von A Conze herausgegeben wird Die attischen Grabreliefs, Berlin, W Spemann I, 1890—1894 Ueber die Abänderungen, welche die Stelenform in der Zeit des Phidias erfahren hat, vgl Alfred Brückner, Ornament und Form der attischen Grabstelen, Strassburg 1886, sowie Furtwangler, Sammlung Sabouroff, Einleitung, S 42 ff Man wird mit Nutzen die zusammenfassende Darstellung lesen, die Michaelis den attischen Grabreliefs in der Zeitschrift für bildende Kunst (N F. IV, 1893, S 193—204 und 230—237) gewidmet hat

2) Vgl beispielsweise die Stele der Eutamia, Att Grabreliefs, Taf XXVIII Furtwangler (a a O S 40, Anm 10) setzt sie zwischen 440 und 430 an Dieselbe Form kommt um dieselbe Zeit in Bootien in Aufnahme, z B in der Stele der Diodora, der Frau des Pophos, die im Jahre 1888 in Thespia gefunden wurde (Athener Museum, Kavvadias, Catal Nr 818)

Mynno, mit der Spindel in der Hand und mit dem Wollkorb unter dem Sitz dargestellt ist (Fig 73)[1]) Aber bald sollte der architektonische Schmuck eine weniger bescheidene Rolle spielen man liess den Giebel jetzt in starker Ausladung vom Hintergrund sich abheben, wodurch das Relieffeld mehr zurück geschoben wurde, oder man liess auch durch Pfeiler in Antenform den Giebel seitwärts stutzen, bis die ganze Stele so beiläufig das Aussehen eines kleinen Tempels (*ναίσκος*) annahm Dies sollte im vierten Jahrhundert die classische Stelenform werden, und da diese Entwickelung sich Schritt vor Schritt vollzieht, so ist man berechtigt, unter den Denkmalern, wo dieser architektonische Rahmen noch keine so grosse Bedeutung beansprucht, die vor das Jahr 400 fallenden Grabsteine zu suchen

Fig 73 Stele der Mynno (Berliner Museum)

Die zum Theil recht widersprechenden Erklarungen der Grabreliefs, welche die Forschung zu Tage gefordert hat, lassen wir auf sich beruhen Zu merken ist nur, dass man im funften Jahrhundert noch die Fortdauer von sehr alten Vorstellungen constatiren kann, von denselben Vorstellungen, die den archaischen Bildhauern ihre uns gelaufigen Motive geliefert haben Den Gestorbenen darzustellen, wie er zu Lebzeiten gewesen, durch bestimmte Attribute an seine sociale Stellung, seine Liebhabereien, seine gewohnte Beschäftigung zu erinnern, das ist immer noch der Gedanke, von dem der Bildhauer ausgeht Nur pragen sich in dem Bild, da es weniger ein Portrat als eine Idealgestalt bieten will, die Fortschritte der Kunst unver-

---

1) Attische Grabreliefs, Taf XVII

kennbar aus die Formen werden reiner, die Bewegungen gelenkiger, und unter dem Einfluss der grossen Vorbilder erhalten diese Idealbildwerke einen ungewöhnlich vornehmen Charakter Gewiss hat der Bildhauer sehr deutlich auf das wirkliche Leben angespielt, wenn er die junge Mynno spinnend, den Schuster Xanthippos mit einem Leisten *(καλοπόδιον)* in der Hand [1]) oder den Erzgiesser Sosinus neben ein paar Kupferplatten [2]) darstellt aber dabei verwenden diese Steinmetzen immer noch den schönen, regelmässigen Typus, wie ihn die Schule des Phidias geschaffen Ein weiterer Fortschritt bestand darin, dass man um die Hauptgestalt Nebenfiguren, als Kinder, Sklaven, Begleiter gruppirte, um noch deutlicher auf die Lebensstellung des Verstorbenen anzuspielen Handelt es sich z B um eine junge Mutter, so stellt sie der Bildhauer gern mit einem Knablein dar, das die Arme nach ihr ausstreckt, wie auf der Stele der Asia [3]), oder er lässt sie ihr Kind aus den Armen einer Dienerin in Empfang nehmen, wie auf einem schönen Marmorrelief im Haag, einem entzückenden Werk, das die ganze Anmuth vollendeter attischer Kunstweise athmet (Fig 74) [4]) Ein ander

Fig 74 Attische Grabstele. (Im Haag, Privatsammlung)

1) Britisches Museum Ancient Marbles X, pl 33, p 76 Att Grabreliefs, Taf. CXIX
2) Louvre, Frohner, Musées de France, pl 9 Att Grabreliefs, Taf CXIX
3) Attische Grabreliefs, Taf XXVI
4) Journal of Hellen Studies 1884, pl XXXIX, Attische Grabreliefs, Taf LXV

Fig 75 Grabstele, in Aegina gefunden. (Centralmuseum, Athen)

Mal gilt es, an die Beschaftigungen und den Zeitvertreib eines Junglings aus gutem Hause zu erinnern dann entsteht ein Bild, wie auf einer in Aegina gefundenen Stele des Centralmuseums von Athen, die durch den Charakter der dargestellten Einzelheiten ans Genrehafte grenzt (Fig 75)[1] Ein Jungling halt in der linken Hand seinen Lieblingsvogel, mit der anderen Hand neckt er einen Kater, der auf der Hohe eines Pfeilers kauert und heimtuckisch nach einem Kafig schielt, der uber ihm aufgehangt ist Am Fuss des Pfeilers sitzt endlich ein kleiner Diener Eine Genrescene, wurden wir sagen, wenn der Geist der Composition nicht ein ganz anderer ware Die Zuthaten spielen hier nur eine Nebenrolle, und die Gestalt, welche sich aus diesem Rahmen von heimeligen, behaglichen Gegenstanden kraftig heraushebt, ist die des Epheben mit regelmassigen Zugen, der grazios seinen elegant umgeworfenen Mantel tragt

Auch eine schon oft beschriebene Stele aus dem Kerameikos, die unter den Grabdenkmalern Athens einen Ehrenplatz behauptet (Taf IV)[2], bleibt im Bereich des alltaglichen Lebens Die Todte, Hegeso, des Proxenos' Tochter, ist eine junge, reich bekleidete Frau Auf einen Lehnstuhl hingegossen, das Haupt halb verhullt von einem durchsichtigen Schleier, hat sie soeben eine Schatulle durchsucht, die eine Dienerin ihr geoffnet hinreicht, das Kleinod, das sie in den Fingern hielt, war zweifellos ein Halsband, das ursprunglich mit Farbe auf dem Grund des Reliefs angegeben war Im vorgeneigten Antlitz der jungen Frau pragt sich etwas wie traumerische Sanftmuth aus, sie genugt, um leise das Heimweh nach dem Leben und seinen entschwundenen Freuden auszudrucken, diese Scene, deren Inhalt sich doch eigentlich mit einem Act weiblicher Gefallsucht deckt, ist mit ernstester Empfindung und grosster Sammlung wiedergegeben In Bezug auf den Stil verrath das Denkmal der Hegeso den unmittelbarsten Einfluss der grossen Meister Vielleicht war es ein Schuler des Alkamenes, der dies Antlitz mit seinen regelmässigen, reinen Zugen, diese so duftigen Gewander, diese Hande und zart geformten, aristokratischen Finger modellirte

Die sepulcrale Plastik des funften Jahrhunderts hielt mit ausge-

1) Expédition de Morée III, pl 41, 1—3, Kavvadias, Catal, Nr 715

2) Attische Grabreliefs, Taf XXX und S 21, Nr 68, wo man die alte Literatur beisammen findet. Conze setzt die Stele mit Rücksicht auf die Schonheit des Stils und die Buchstabenform der Inschrift ins funfte Jahrhundert

sprochenci Vorhebe an dei alten Manier fest, ein Bild des Todten zu bieten, das sie duich Stilvollendung und die Zugabe einzelner Nebenpersonen anziehender zu machen suchte Indessen kommt gelegentlich auch schon eine reicher gegliederte Daistellung voi Dei Verstoibene, Mann odei Fiau, wurde am haufigsten sitzend, nur vereinzelt auch stehend, abgebildet, wie er einen Handedruck mit einem der ihn umgebenden Ueberlebenden tauscht, alle Peisonen zeigen Ernst, Sammlung, Zaitlichkeit, abei nicht gerade Schmerz im Ausdiuck Man bezeichnet solche Daistellungen wohl als Abschiedsscenen, wahiend man sie richtigei Scenen dei Wiedeivereinigung nennen sollte Die tragischen Dichter enthalten mehr als eine Anspielung auf den Volksglauben, aus dem man diese Bildwerke erklaien muss. Der Athenei glaubte an einen unteriidischen Oit, wo die Todten sich veisammelten, wo die Neuankommenden ihre Angehorigen wiederfanden und von ihnen begiusst wuiden, wo die alten, durch den Tod fui eine Zeit lang zerrissenen Bande unlosbaier Liebe sich aufs Neue knupften [1]) Kann man sich darubei wundern, wenn die Kunstler diese Vorstellungsweise in ihie Sprache ubersetzten und in demselben Bildrahmen die noch Lebenden n e b e n den Todten daistellten? Und zwar ohne, wie ehedem ublich, die Adoranten durch geringere Hohe von den heroisirten Veistorbenen zu unterscheiden, nein, wieder vereint mit ihnen in vertraulichem Familienverkehr Erinnern wir uns, mit welchei Leichtigkeit die griechische Kunst die Grenzen des Wiiklichen und Uebernaturlichen uberbruckt, wie zwanglos sie am Parthenonfries die Gotter unter die Menschen mischt In Bezug auf die kunstleiische Ausdiucksweise hat das also fur das Empfinden eines Griechen nichts Stoiendes Ja noch mehr, diese Ausdrucksweise entspricht auch den Anfoideiungen einer anderen Gedankenverbindung Man hat nämlich sehr richtig gesagt die Bilder der Ueberlebenden sind die der k u n f t i g e n Todten [2]) Der Tag wird kommen, wo die eine oder andere von diesen Personen, welche den Verstorbenen jetzt umringen, ihrerseits eingeht ins Familienbegiabniss, wo eine Inschrift, frisch gemeisselt neben einer anderen alteren, sie als einen neuen Bewohner der unterirdischen Welt bezeichnet, und wo der Tod diese Wiedervereinigung bewiikt, auf welche die vom

1) Aeschylos, Agamemnon, v 1553 Sophokles, Antigone, v 892
2) Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Einl, S 46 ff

Künstler dargestellte, liebevolle Handbewegung gleichsam die Verheissung enthält[1].

Die Beispiele für Scenen der Wiedervereinigung sind im fünften Jahrhundert weniger häufig als im vierten, wo sie einen grösseren Umfang annehmen und eine wachsende Zahl von Personen darauf wahrgenommen wird. Immerhin kann man diejenigen Stelen, wo diese Darstellung auf ihre einfachsten Elemente beschränkt bleibt, noch in die Zeit des peloponnesischen Krieges hinaufrücken, so z. B. die der Menekrateia und des Meneas, der Mika und des Amphidemos[2], und vor Allem die Stele der Mika und des Dion, ein Werk von etwas nachlässiger Mache, wo aber der Einfluss der grossen Vorbilder immer noch genügt, um den Figuren einen eigenen Reiz zu leihen[3].

Fig. 76. Kopf von einer attischen Grabstele (London, Sammlung Lansdowne.)

Es würde zu weit führen, wollten wir bis in die stilistischen Einzelheiten und den Ausdruck der einzelnen Personen hinein die Reminiscenzen an den Stil des Phidias verfolgen. Wir wollen nur noch ein beachtenswerthes Stück herausgreifen, nämlich einen schönen Frauenkopf, der von einer attischen Grabstele stammt und zu London in der Sammlung Lansdowne sich befindet (Fig. 76)[4]. Wenige Stücke können uns von dem weiblichen Typus, wie ihn die Schule des Phidias auffasste, eine bessere Vorstellung vermitteln. Der Schnitt der weit geöffneten Augen mit den kräftig angegebenen Lidern, die Regelmässigkeit der Züge, die Behandlungsweise des durch Bänder eingeschnürten Haares, all' das erinnert an den Kopf der Nike aus der Sammlung Laborde (vgl. Fig. 19): es ist ein Werk grossen

---

1) Derselbe Gelehrte erinnert an jene Stelle des Hyperides, wo der Händedruck (δεξίωσις) als Begrüssungsgeste in der Unterwelt verabreicht wird. Hyperides, Ἐπιτάφ. 13.

2) Attische Grabreliefs, Taf. L und XLIX.

3) Ebenda, Taf. XLVIII.

4) Michaelis, Arch. Zeitung 1880, S. 81, Taf. 9. Attische Grabreliefs, Taf. CXVI. Die Buchstaben der auf ein Bruchstück des Steinrandes eingemeisselten Inschrift machen es durch ihre Form wahrscheinlich, dass dies Werk um das Jahr 430 anzusetzen ist.

und reinen Stils, von packendem Ausdruck Solch' ein Zeugniss vermag uns besser als sammtliche antiken Schriftquellen von der verfuhrerischen Macht zu uberzeugen, welche das Genie des Phidias ausubte Diese Grabstelen, von obscuren Marmorarbeitern fur unbekannte Besteller gemeisselt, sprechen wahrlich deutlich dafur, welch' lebhaften Nachklang die von dem grossen Kunstler geschaffenen Kunstformen in allen Schichten des Volkes, in den hochsten wie in den niedersten, zu wecken vermochten

Bekronung einer Grabstele von Karystos (Berliner Museum)

VIERTES KAPITEL

DIE PLASTIK AUSSERHALB ATTIKAS

§ 1 DIE MONUMENTALE PLASTIK IN GROSSGRIECHENLAND UND IM PELOPONNES

Abgesehen von Argos geben uns die Schriftquellen von keiner wichtigen Schule im Peloponnes und in denjenigen Ländern Kunde, die, wie Sicilien und Grossgriechenland, unter peloponnesischem Einfluss gestanden haben müssen. In Grossgriechenland beweisen einige Künstlernamen, wie der des Sostratos von Rhegion, des Patrokles von Kroton, dass die Kunstthätigkeit nicht nachgelassen und dass der alte Meister von Rhegion, Pythagoras, Schule gemacht hatte. Aber das sind freilich nur dunkle Namen, mit denen wir keine Werke in Verbindung bringen können. Vollständig verstummen die Schriftquellen für Sicilien, wo gleichwohl seit der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts die Münzprägung wahre Meisterwerke hervorbrachte, wie die Tetradrachmen des Euenos und die wundervollen Dekadrachmen mit der Signatur des Euainetos bezeugen [1]. Im Peloponnes werden einige Namen von arkadischen Bildhauern verzeichnet, wie Athenodoros, Samolas und Nikodamas, aber diese Künstler lehnen sich, wie es scheint, an die argivische Schule an, und nicht einmal in Argos sollen wir auf eine Schule von ausgesprochener Eigenart stossen. Will man die Entwickelung der Kunst studiren, so hat man sich an die monumentale Plastik zu halten, aber auch die Denkmäler sind hier gering an Zahl, wenn man die wunderbare Thätigkeit damit vergleicht, die gleichzeitig in Athen entfaltet wird.

---

1) Vgl. von Sallet, Künstlerinschriften auf griechischen Münzen, 1871, und Weil, Künstlerinschriften auf sicilischen Münzen, 1884.

Grossgriechenland liefert uns ein merkwurdiges Zeugniss fur den Zustand der dortigen monumentalen Plastik um das Jahr 450 Die Ausgrabungen, welche die italienische Regierung im Epizephyrischen Lokris, an der Stelle von Lokroi, vornehmen liess, haben die Ruinen eines ionischen Tempels blossgelegt, in dem man das Heiligthum der Persephone erkennen darf[1]) Die Giebel des Tempels waren mit Sculpturen aus parischem Marmor geschmuckt Der Westgiebel, der einzige, von dem beachtenswerthe Bruchstucke ubrig sind, brachte eine Scene aus einer alten lokrischen Legende zur Darstellung Zu der Zeit, als die Lokrer gegen ihre Nachbarn in Kroton Krieg fuhrten, hatten ihre Abgesandten, die sie hilfesuchend nach Sparta schickten, sich an die Dioskuren gewandt und ihnen ein Opfer dargebracht, darauf hatten sie die Heimreise angetreten, nicht ohne auf ihren Schiffen den Gottern Polstersitze hergerichtet zu haben, gerade wie wenn sie in Wahrheit ihre gottlichen Verbundeten mit sich brachten Am Tage der Schlacht kampften wahrhaftig die Gotter in Scharlachmanteln und auf weissen Rossen in ihren Reihen Eben diese Ankunft der Dioskuren hatte der Bildhauer dargestellt Eine merkwurdige Gruppe des Westgiebels zeigt einen der Dioskuren, wie er zu Pferd sich naht, von einem Triton uber die Oberflache des Meeres getragen (Fig 76a) Der Meergott halt mit seinen beiden ausgestreckten Armen die Vorderfusse des Pferdes, der Reiter will soeben absteigen und lasst sich nach der Gewohnheit der hesperischen Griechen an den Flanken seines Thieres herabgleiten[2]) Das Verfahren bei der Gruppirung, die eigenthumliche Rolle, die der Gestalt des Triton zugewiesen ist[3]), der herbe Ausdruck in dieser Gestalt verleihen dem Fragment einen etwas archaischen Anflug Gleichwohl ist der Korper des Dioskuren mit grosser Feinheit wiedergegeben, und wenn auch auf den ersten Blick das Pferd einem alteren Typus anzugehoren scheint als die am Parthenon, so begegnet man ihm doch auf den Munzen wieder, die um 406 in Syrakus geschlagen wurden Man muss zweifellos die Beharrlichkeit der localen Tradition in Grossgriechenland in Rechnung ziehen, giebt man mit Petersen zu, dass die Giebel von Lokroi erst der zweiten

1) Petersen, Romische Mittheilungen V, 1890, S 162—227, Taf VIII, IX, X

2) Rom Mittheil a a O, Taf IX Antike Denkmaler I, 1891, Taf 52

3) Man vergleiche den Triton auf der Euphroniosschale mit den Theseusthaten (Monuments grecs, 1872, pl I).

Halfte des funften Jahrhunderts angehoren [1]), so liefern sie uns ein Zeugniss dafur, dass sich Grossgriechenland in dieser Zeit den Einflussen der grossen attischen Plastik noch nicht erschlossen hatte

Ganz anders steht die Sache im Peloponnes, wie die Sculpturen von Phigalia beweisen konnen Die grosse Pest von 430 hatte

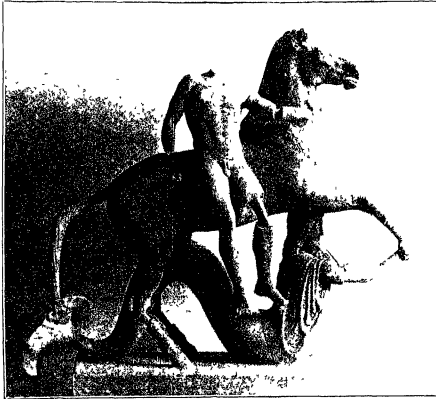



Fig 76 a Dioskure und Triton vom Westgiebel des Persephonetempels in Lokroi
Nach „Antike Denkmaler" I, Taf 52

die Einwohner der Stadt Phigalia, die in einer bergigen Gegend von Arkadien lag, gnadig verschont Apollo hatte sie geschutzt Dafür bezeugten die Bewohner von Phigalia sich dankbar, indem sie dem Apollo Epikurios (d i dem Helfer) ein grosses Heiligthum errichteten Sie wahlten als Bauplatz ein wildes Bergplateau, das sich an die hochsten Abhange des Berges Kotylion anlehnt und eine Schlucht

1) Petersen mochte sie lieber vor als nach 420 ansetzen A a O, S 226

mit Namen Bassa (*Βᾶσσαι*) beherrscht Im Jahr 1765 entdeckte der franzosische Reisende Bocher den noch aufrecht stehenden Tempel mit seiner strengen dorischen Saulenstellung, inmitten eines dichten Gestrupps gruner Eichen- und Feigenbaume Man weiss, wie im Jahre 1812 die Ruinen durch die Gesellschaft englischer und deutscher Forscher, die schon die Aegineten ausgegraben hatte, durchsucht worden sind Die Ernte war uberraschend ausgiebig man konnte mehrere Metopenfragmente und 23 Friesplatten nach Zante hinuber schaffen Diese Marmorwerke nahmen dann, als der Prinzregent von England sie ankaufte, ihren Weg nach London und bereicherten das britische Museum [1])

Der Architekt des Tempels war Iktinos, der beruhmte Meister, dessen Name mit dem des Parthenon auf ewig verknupft bleibt Demnach wird man wohl annehmen durfen, dass auch an den Sculpturen dieses Tempels attische Kunstler gearbeitet haben Wenn man in London, in dem Phigaliasaal, die Fragmente der Metopen mustert, kann man nicht langer daruber im Zweifel sein [2]) Ein Kitharaspieler in thrakischem Costum, ein Apollon Kitharoidos, eine fliehende, in einen grossen, wehenden Schleier eingehullte Frau, sind entzuckende Stucke, die in der flotten und kraftigen Ausfuhrung an attische Friesreliefs aus der Zeit des peloponnesischen Krieges erinnern Um so bedauerlicher ist der verstummelte Zustand dieser Metopen, die entschieden die Darstellungen am Fries ubertreffen

Dafur ist dieser Fries in seiner ganzen Ausdehnung erhalten Nach einer wenig gebrauchlichen Anordnungsweise war er i n n e r h a l b der Cella angebracht und schmuckte ringsum im Viereck den hypathralen Raum, der durch eine in der Decke ausgesparte Oeffnung sein Licht empfing Locher, die in regelmassigen Abständen

---

1) Die Bildwerke wurden zum ersten Mal durch Wagner (Bassorilievi antichi della Grecia, Rom 1814), dann in den Ancient Marbles of the Brit Mus IV, pl 1—23 publicirt Vgl auch L'expédition de Morée II, pl 20—22 Man findet auch Zeichnungen danach in den Werken, die den Tempel zu Phigalia behandeln, so bei Stackelberg, Der Apollotempel zu Bassä 1826, bei Cockerell, The temples of Juppiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epikurios at Bassae near Phigaleia, in Arcadia, 1860 Zur Erganzung des Frieses sind vor Allem die Brunn'schen Tafeln (Denkmaler, Nr. 86—91) heran zu ziehen

2) Mehrere dieser Fragmente sind in den Ancient Marbles (IV, pl 24, 1, 2, 3) und in den oben citirten Werken publicirt [Vgl Sauer in d Berichten d Sächs Gesellsch d Wissensch, 1895, S 207 ff]

durch die Platten gebohrt sind, zeigen, dass der Fries an ein holzernes Gebalk befestigt war Die Reihenfolge der Platten lasst sich

Fig 77 Kampf zwischen Griechen und Amazonen
Nach „Brunn Bruckmann, Denkmäler griechischer und romischer Sculptur"

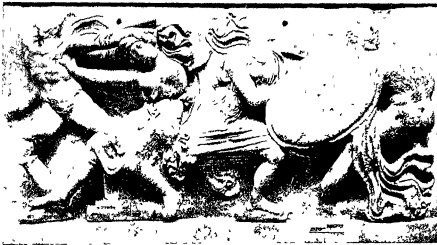



Fig 78 Kampf zwischen Griechen und Amazonen
Fragmente vom Fries zu Phigalia (Brittisches Museum)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und romischer Sculptur"

nur vermuthungsweise feststellen. Da der Kunstler nur zwei Gegenstande behandelt hat, möchte man annehmen*), dass die beiden Com-

*) [Collignon steht mit dieser hochst bedenklichen Annahme vollig allein]

positionen sich gleichmassig uber die vier Wande vertheilten und dass jede von ihnen eine Lang- und eine Schmalseite des Vierecks fullte Auf der Sud- und Ostwand sah man den Kampf der Athener gegen die Amazonen, auf der Nord- und Westwand den Streit der Lapithen und Kentauren [1])

Wir haben es also mit Gegenstanden zu thun, die der attischen Plastik vertraut waren Der Kunstler, welcher den Fries componirt hat, kennt zum Erstaunen genau den Parthenon und das Theseion, er ist von demselben Geist durchdrungen wie die Meister des Niketempels kurz er ist ein Attiker Mit derselben Frische und Begeisterung wie seine Genossen in Athen hat er es verstanden, Abwechselung in die heftigen Bewegungen zu bringen und die dramatischen Gegenstande heraus zu heben, der triumphirenden Haltung der Sieger stellt er die ohnmachtig schwankende der Besiegten entgegen, hier und da bringt er Gruppen von Verwundeten an, bald einen Griechen, der sich auf einen Waffengefahrten stutzt, bald eine von Wunden bedeckte Amazone, die von ihren Schwestern aufgefangen wird Eine Beschreibung des Frieses in seinen Einzelheiten wurde ermudend wirken Wir wollen nur die charakteristischsten Stucke dem Leser vor Augen stellen Da hat ein Grieche, ohne Zweifel Theseus, dem eine Lowenhaut uber dem linken Arm hangt, mit einer Amazone den Kampf begonnen, die Umrisse der zwei Korper, die kuhn gegen einander ansturmen, kreuzen sich, sie sind im Gegensinn aufgefasst und heben sich mit grosser Scharfe von einander ab Weiterhin ergreift ein anderer Grieche eines der kriegerischen Weiber beim Arm und beim Fuss die Amazone gleitet entseelt und ohne Lebensausserung von ihrem in die Knie gesturzten Pferde (Fig 77) [2]) An einer anderen Stelle straubt sich eine Amazone mit dem Ausdruck hochsten Schmerzes gegen einen Griechen, der ihr mit voller Faust ins Haar gegriffen hat und sie mit seinem Schwert bedroht, daneben bemerkt man eine mit einem Schild bewaffnete Amazone, die eilenden Laufes entflieht, so eilig, dass der Stoff ihres Untergewandes sich zwischen den Beinen in horizontalen Falten

---

1) Catal of Sculpt, Nr 541 Brunn, Denkmaler, Nr 89

2) Ueber die Zusammensetzung und Reihenfolge der Friesplatten vgl Ivanoff, Annali dell' Inst, 1865, p 29, pl B Lange, Berichte der kongl sachsischen Gesellschaft der Wissenschaften, 1880, S 56, Taf 3

spannt[1]) Wir wollen noch zwei Gruppen anfuhren, wo die Hitze des Kampfes mit einziger Starke Ausdruck findet die eine stellt einen Grie-

Fig 79 Kentauromachie
Nach „Brunn Bruckmann, Denkmäler griechischer und romischer Sculptur“

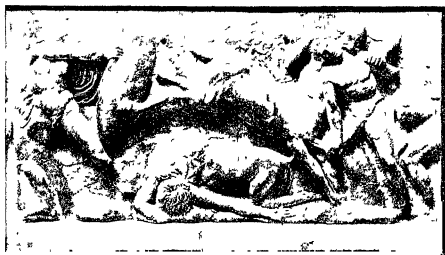



Fig 80 Kentauromachie
Bruchstücke vom Fries zu Phigalia (Britisches Museum)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und romischer Sculptur“

chen dar, der seine Feindin hinter sich herzieht, wahrend diese mit der Kraft der Verzweiflung ihn von sich stosst, die andere einen beschil-

1) Catal of Sculpt, Nr 534 Brunn, Denkmäler, Nr 87.

deten Krieger, der in sich zusammen geduckt mit gewolbtem Rucken den Moment erspaht, wo er der wuthend auf ihn eindringenden Amazone einen Stoss versetzen konne (Fig 78)[1] Diese Kampfe Brust an Brust wiederholen sich bestandig, aber, wie leicht zu sehen, versteht es der Bildhauer mit grosser Kunst, ihnen neue Seiten abzugewinnen, indem er die Streitenden bald von vorne, bald vom Rucken zeigt er befolgt dabei eine Methode, welche die Meister des vierten Jahrhunderts ihrerseits wieder aufgreifen sollten

Die Kentauromachie ist mit nicht geringerer Lebendigkeit aufgefasst wie die vorangehenden Scenen Wir bekommen da ein heftiges Handgemenge zu sehen, wobei es malerische Einzelheiten, pathetische Scenen in Menge giebt Kentauren, die besturzte Frauen entfuhren, Weiber, die mit Kindern im Arm sich fluchten oder bei einem Xoanon Zuflucht gesucht haben, wuthende Kampfe, an denen Apollo und Artemis auf einem mit zwei Hirschen bespannten Wagen sich betheiligen Man konnte hier mehr als eine Reminiscenz an die attische decorative Plastik entdecken Die eine oder andere Lapithen- und Kentaurengruppe scheint in der That den Parthenonmetopen entlehnt zu sein[2] Auch die heraldische Gruppirung zweier Kentauren, die unter einem Felsblock den unverwundbaren Kaineus zu erdrucken sich bemuhen (Fig 79)[3], kennen wir bereits vom Theseion her (vgl oben Fig 42) Aber nirgends fanden wir bisher eine so uberschaumende Lebhaftigkeit, ein so auffallendes Streben nach uberraschenden Einzelheiten Der Kunstler geht darin so weit, dass er Stellungsmotive erfindet, die ein strenger Geschmack missbilligen muss Ich erinnere nur an jenen Kentauren, der gegen den Schild seines Gegners mit den Hinterbeinen ausschlagt, wahrend er gleichzeitig einem anderen Lapithen, der ihm sein Schwert in die Brust stosst, die Schulter durchbeisst (Fig 80)[4]

Die Ungleichheiten in der Composition, die Fehler wie die Vorzüge, konnen unser Urtheil nicht beirren aus dem Ganzen spricht eben doch

---

1) Catal of Sculpt, Nr 535 Brunn a a O, Nr 86

2) Catal. of Sculpt, Nr 524 Ancient marbles IV, pl 10 Vgl die Parthenonmetope auf Taf 3, II bei Michaelis

3) Catal Nr 530 Brunn, Denkmäler, Nr 90

4) Catal Nr 527 Brunn, Denkmaler, Nr 91

derselbe Geist, der in Attika zur Zeit der unmittelbaren Nachfolger des Phidias herrschte. Die Erfindung verhält sich nicht ablehnend gegen Reminiscenzen, aber sie führt dazu, dass die schon früher behandelten Themata noch raffinirter vorgetragen werden. Dabei herrscht viel Schwung, ein leidenschaftliches Streben nach Bewegung, eine ausgesprochene Tendenz, durch die Verwendung von unruhig flatternden Gewändern die Bewegung noch zu steigern. Die Ausführung andererseits muss uns in Erstaunen setzen. Neben Stücken, die kühn und leicht mit sicherer Hand gemeisselt sind, giebt es andere, deren schwere und nachlässige Ausführung von auffallender Unfähigkeit zeugt. Gedrückte und zusammengedrängte Formen, plumpe Hände mit unverhältnissmässig grossen Fingern, steife Arme ohne Leben, Gewänder mit trockenen, harten Falten, die bisweilen nur durch eingekratzte Striche angedeutet werden, das sind Schwächen, die ein aufmerksamer Beobachter ohne Mühe entdeckt. Man merkt, die Arbeit wurde durch einen ungeschickten Steinmetzen handwerksmässig ausgeführt, es handelt sich nicht etwa um wohl überlegte Nachlässigkeiten eines geübten Bildhauers, der sich nothwendige Opfer auferlegt. Man muss den Fries geradezu aus der Ferne betrachten, um gewisse Mängel in der Ausführung zu vergessen und nur die Vorzüge der Gesammtcomposition zu sehen. Mit den so pracis und sauber ausgeführten Reliefs des Niketempels kann der Fries von Phigalia einen Vergleich in keiner Weise aushalten. Dass ein Athener Meister, der mit Iktinos nach Arkadien kam, die Entwürfe modellirt und wohl auch einige Stücke selbst ausgemeisselt haben mag, fällt uns leicht zu glauben[1]. Aber das Personal seiner Marmorarbeiter hat er offenbar aus irgend einer peloponnesischen Werkstatt beziehen müssen. Möglicher Weise machten übrigens gleich die ersten Feindseligkeiten des peloponnesischen Krieges die Heimkehr der attischen Künstler nöthig und zwangen dazu, den Abschluss der Arbeiten einheimischen Bildhauern anzuvertrauen.

---

1) Wir wollen nicht geradezu einen Künstlernamen nennen. Es ist eine blosse Vermuthung, wenn Bruno Sauer den Kresilas vorschlägt. (Berliner philologische Wochenschrift 1889, S. 583.)

§ 2 DIE SCHULE DES POLYKLET UND DIE ARGIVISCHEN BILDHAUER

Der Schule Polyklet's war es nicht wie der des Phidias beschieden, bei der Ausfuhrung grosser monumentaler Werke mitzuwirken In der zweiten Halfte des funften Jahrhunderts bietet Argos keineswegs dasselbe Schauspiel, das uns zu Athen uberraschte, da giebt es keine zahlreichen, rasch sich erhebenden Bauwerke, welche die Mitarbeit vieler Bildhauer erforderten Gleichwohl finden auch die argivischen Kunstler Gelegenheit zu Marmorarbeiten Sie bietet sich beim Bau des neuen Heraions, das, wie wir schon wissen, bald nach 423 begonnen wurde [1]. Der Tempel war mit Sculpturen geschmuckt, welche die Geburt des Zeus, eine Scene aus der Gigantomachie, die Vorbereitungen zum trojanischen Krieg und die Einnahme Ilions (*Ἰλίου ἅλωσις*) darstellten [2] Pausanias, der sie nur kurz erwahnt, spricht nicht ausdrucklich von Giebeln, die Ausdrucke, die er gebraucht, lassen sich verschieden deuten [3] Man wird immerhin annehmen durfen, dass die beiden zuerst genannten Gegenstande in den Giebeln, die zwei anderen in den einzelnen Metopen zur Darstellung gelangten Die Nachgrabungen der amerikanischen Schule von Athen haben einige Metopenfragmente zu Tage gefordert [4] so den Torso eines Kriegers, ein geschicktes, vornehmes Werk von

Fig 81 Metopenfragment vom Heraion zu Argos

---

1) Vgl Band I, S 539 f

2) Pausanias II, 17, 3

3) *Ὁπόσα δὲ ὑπὲρ τοὺς κίονάς ἐστιν εἰργασμένα*

4) Waldstein, Excavations of the American School of Athens at the Heraion of Argos, London 1892, Taf VI und VII

schlichter Arbeit (Fig 81), so zwei schone Kopfe, der eine mit dem Helm, der andere mit einer phrygischen Mutze bedeckt, so nachtraglich im Jahre 1894 den Kopf eines jungen Mannes, der an den Doryphoros erinnert[1]) Endlich gemahnt unter den Architecturfragmenten ein mit Laubwerk geschmucktes Gesimsstuck an die Ornamente vom Erechtheion Es ware vermessen, wollte man, gestutzt auf diese allzu verstummelten Ueberreste, den Charakter der monumentalen Plastik in Argos bestimmt abgrenzen Aber was wir von ihr wissen, spricht dafur, dass die argivischen Kunstler sich bei ihrer Arbeit der athenischen Monumente erinnert haben

Wir mussen uns an die statuarischen Einzelwerke halten, wenn wir die eigenthumliche Physiognomie der polykletischen Schule ermitteln wollen Der herrschende Zug der argivischen Schule, wie wir schon wissen, ist der Geist der Continuitat Nirgends ist die Schulrichtung strenger, die Methode verstandiger Die Schuler Polyklet's achten die Lehre ihres Meisters und setzen sie fort, man muss sehr weit ins vierte Jahrhundert hinabgehen, um, bei Lysipp, die handgreiflichen Spuren einer Gegenstromung zu finden Es hat also keinen Zweck, sich hier bei chronologischen Eintheilungen zu verweilen, die keinerlei thatsachlichen Werth besitzen Die Lehre Polyklet's lebt durch seine Schuler auch im vierten Jahrhundert weiter, seine Schule hort nicht auf, jene Athletenstatuen und Weihgeschenke hervorzubringen, die ihre eigentliche Specialitat ausmachen, sie bleibt der Erztechnik treu, und bis auf Lysipp verrath nichts eine Weiterentwickelung, die im Stande ware, den Geist der argivischen Bildhauerei von Grund aus zu andern

Die unmittelbare Schule Polyklet's setzt sich aus zahlreichen Kunstlern zusammen Wir finden da zum Theil die Namen der alten Schule wieder, nur dass sie offenbar von Bildhauern gefuhrt wurden, die um eine oder zwei Generationen junger waren Asopodoros von Argos, Athenodoros von Kleitor, Kanachos der Jungere, andere Namen dagegen, wie Demon, Aristeides, Dameas von Kleitor, Periklytos sind uns neu[2]) Einer von diesen, Periklytos, hat seiner-

---

1) Waldstein, American Journal of archaeology IX, 1894, p 331—339 und Taf XIV

2) Die literarische Ueberlieferung findet man bei Overbeck, Schriftquellen, Nr 978—985 Für die Einzeluntersuchung ist Klein Arch epigr Mittheil aus Oesterreich VII, 1883, S 78 zu vergleichen Uebrigens verdient die von Plinius (Nat Hist 34, 50) mitgetheilte Liste der Schuler Polyklet's kein unbedingtes Vertrauen Plinius kennt nur einen Bildhauer des Namens Polyklet,

seits Schuler, die im nachsten Jahrhundert die polykletische Tradition weiterpflegen sollten Antiphanes gehort in diese Gruppe er schuf in Erz ein trojanisches Pferd, das die Argiver nach einem Sieg uber die Lakedamonier in der Thyreatis nach Delphi stifteten[1]), spater, nach 369, arbeitet derselbe Antiphanes an der grossen Votivgruppe, die die Tegeaten zum Andenken an einen glucklichen Krieg gegen Sparta errichteten[2]) Die delphischen Ausgrabungen gestatten, ihm noch eine andere wichtige Statuengruppe zuzuweisen, die Pausanias beschreibt Die Argiver hatten sie am Eingang zum Tempelbezirk des Apollo als Weihgeschenk errichtet es war die Reihe der sagenhaften Konige von Argos Die Kunstlerinschrift des Antiphanes ist noch auf der halbkreisformigen Basis zu lesen, auf der auch die Namen der argivischen Heroen stehen[3]) Ein Schuler des Antiphanes, Kleon von Sikyon, ist gleich seinem Meister einer der thatigsten Bildhauer der argivischen Schule im vierten Jahrhundert Er gehort in die Zahl derjenigen Kunstler, die fur Olympia zahlreiche Athletenstatuen schufen, gegen 388 goss er in Bronce zwei der sogenannten Zanes, die sich dicht beim olympischen Stadium erhoben, und eine andere von seinen Erzfiguren, eine Aphrodite, fand im Heraion der Altis Aufstellung[4])

Eine andere Gruppe wird durch die Familie des Patrokles gebildet, eines Meisters, dessen Athleten, bewaffnete Krieger, Jager und Opferpriester mit Lob erwahnt werden, er arbeitete noch in den letzten Jahren des funften Jahrhunderts Die Sohne des Patrokles ubertrafen ihren Vater noch an Ruhm einer von ihnen, Naukydes von Argos, setzte seinen Namen unter die chryselephantine Statue der Hebe, die im Heraion neben der Hera Polyklet's ihren Platz fand. Unter seinen Meisterwerken wird ein Hermes, ein Diskobolos, ein Mann, der einen Widder opfert, aufgezahlt, seine Statuen der Athleten Cheimon und Eukles erfreuten sich in Olympia grosser

namlich den alteren Alexis aber, den er unter seinen Schülern aufzahlt, ist zweifellos ein Schüler des jüngeren Polyklet, vgl Klein a a O S 78 Ueber die Schule Polyklet's vgl noch P Paris, Polyclète (in der Collection des Artistes célèbres), Kap VI

1) Zweifellos nach 414/13 Vgl Thukydides VI, 95 Brunn, Griech Kunstler I, S 283

2) Pausanias X, 9, 5 Die Widmung, eine metrische Inschrift, wurde im Jahre 1887 zu Delphi dicht bei dem ostlichen Eingang in die Peribolosmauer, wiedergefunden Sie ist in Schriftzügen des vierten Jahrhunderts eingemeisselt Pomtow, Beitrage zur Topographie von Delphi, S 54 und Athen Mittheil XIV, 1889, S 14

3) Homolle, Bull de corresp hellén, 1894, p 186 Vgl Pausanias X, 10, 5.

4) Overbeck, Schriftquellen, Nr 1007—1013

Anerkennung[1]. Er ist der Lehrer des jüngeren Polyklet und des Alypos von Sikyon, der schon gegen das Jahr 400 productiv ist. Dädalos, der Bruder des Naukydes, hatte seine Eigenschaft als Bürger von Sikyon beibehalten. Im Jahre 399 erhielt er von den Lakedämoniern den Auftrag zu einer nach Olympia bestimmten Trophäe, und einige Jahre später finden wir ihn als Mitarbeiter an einem Weihgeschenk der Tegeaten: so stellte er sein Talent in den Dienst zweier sich befehdenden Städte. Mehrere Athletenstatuen sind sein Werk und können dazu dienen, die Hauptdaten seiner Künstlerlaufbahn zu bestimmen. Eupolemos von Elis, dessen Bildniss er geschaffen, siegte im Jahre 396/95, Aristodemos von Elis im Jahre 388/87[2]. Eine badende Aphrodite, die man ihm gelegentlich zugewiesen hat, sollte man aber nicht mit ihm in Zusammenhang bringen; ein derartiges Motiv dürfte kaum vor Praxiteles zu verstehen sein. Der Urheber dieser Statue ist vielmehr Dädalos von Bithynien, ein Künstler des dritten Jahrhunderts[3].

Sofort nach dem Ende des peloponnesischen Krieges wurden mehrere dieser Künstler mit dem grossen Weihgeschenk beauftragt, das Sparta zur Verherrlichung des denkwürdigen Sieges von Aegospotamoi in Delphi errichten liess[4]. Es war eine Gruppe von 38 Bronzestatuen, ein grossartiges Werk, das, unter dem Vorwand der Frömmigkeit errichtet, thatsächlich das stolze Selbstgefühl Spartas und seiner Verbündeten zum ruhmredigen Ausdruck brachte. Inmitten einer Gruppe von Gottheiten, des Zeus und Apollo, der Artemis und der Dioskuren, erschien da Lysander, wie ihn Poseidon bekränzte, und neben ihm der Seher Abas und der Pilote Hermon, der das Admiralschiff gelenkt hatte. Hinter diesen Figuren standen in langer Reihe die Statuen der lakedämonischen Heerführer und der griechischen Nauarchen, welche die Flottencontingente der Verbündeten commandirt hatten. Ein Theil der hierbei thätigen argivischen Bildhauer waren Schüler Polyklet's, so Antiphanes, Athenodoros, Kanachos und vor allem Dameas, dem die Ehre zugefallen war, den Lysander dar-

1) Overbeck, Nr. 995—1001. Für die Inschrift an der Statue des Euklis vergleiche man Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 86. Löwy hat die auf die Familie des Patrokles bezüglichen Forschungen zusammengefasst.

2) Löwy, a. a. O. Nr. 88 und 89. Vgl. Overbeck, Schriftquellen, Nr. 987—994.

3) Vgl. Klokér, Gleichnamige griech. Künstler, S. 40 ff.

4) Die Basis desselben ist bei den Ausgrabungen der französischen Schule in Delphi wiedergefunden worden. Homolle, Bull. de corresp. hellen. 1894, p. 186.

stellen zu durfen Auch andere Argiver, wie Patrokles und Alypos, waren bei dem Werk betheiligt und neben ihnen Kunstler aus Megara und dem ubrigen Peloponnes, wie Theokosmos, Tisandros, Pison aus Kalauria Unter den vielen Bildwerken, die sich auf den Terrassen des delphischen Tempelbezirks erhoben, zog das Weihgeschenk fur Aegospotamoi die Blicke ganz besonders auf sich und bot den Fremdenfuhrern Stoff zu endlosen Commentaren Thut es noth, an jene so bekannte Plutarchstelle zu erinnern, wo verschiedene Besucher der Orakelstatte Betrachtungen uber die delphischen Votivbilder austauschen? Sie haben das Geschwatz ihres Fuhrers uber sich ergehen lassen, haben die Statuen der Nauarchen bewundert und dabei ist ihnen der schone blaue Schimmer aufgefallen, der den Statuen etwas wie Meerescolorit verlieh, als waren sie einer „Farbung mit Azur“ (*βαφὴ κυανοῦ*) unterzogen worden Ein lebhafter Meinungsaustausch erhob sich uber die Ursache dieses blaulichen Schimmers war er verursacht durch die Mischung des Metalls, durch die Einwirkung der Luft oder durch den „Rost, den das Kupfer ausschwitzte [1])?“ Wir wollen den Personen des Dialogs nicht in ihren Auseinandersetzungen folgen, aber eine merkwurdige Thatsache ist doch festzuhalten die argivischen Broncebildner wendeten beim Patiniren des Metalls offenbar ein Verfahren an, das in Plutarch's Zeit nicht mehr bekannt war Zweifellos ruhrte jene azurblaue Farbung, welche die Beschauer in Erstaunen setzte, ausschliesslich davon her, dass die grune, der Bronce aufgesetzte Patina sich verfarbt hatte und abgeblichen war [2])

Am delphischen Weihgeschenk waren Kunstler sehr verschiedenen Alters betheiligt, und das allein schon genugt, um die Continuitat zu bezeugen, die in der Schule von Argos herrschte Alle diese Generationen von Kunstlern bilden gleichsam eine ununterbrochene Kette, und so durfen wir in diesem Zusammenhang auch einen der wichtigsten argivischen Bildhauer des vierten Jahrhunderts, Polyklet den Jungeren, den Schuler des Naukydes, namhaft machen Man nimmt gemeiniglich an, dass Lehrer und Schuler durch verwandtschaftliche Bande verbunden waren, und dass Polyklet ein jungerer

---

1) Plutarch, De Pythiae oraculis, 2

2) Heuzey in Carapanos' Werk Dodone et ses ruines, p 217 Vgl Lechat, Bull de corresp hellen, XV, 1891, p 474 ss

Bruder des Naukydes und Daidalos war[1]) Wir wollen uns nicht mit einer Erorterung der Schriftquellen aufhalten So viel ist sicher, die Schaffenszeit des jungeren Polyklet fallt entschieden schon ins vierte Jahrhundert, und mehrere Werke, die sehr mit Unrecht seinem beruhmten Namensvetter zugeschrieben wurden, mussen vielmehr als die seinigen gelten So ist er der Urheber der Gruppe auf dem Berg Lykone in Argolis, wo Apollo, Artemis und Leto dargestellt waren[*]) Auch der Zeus Meilichios und die Hekate von Argos werden ihm zuertheilt werden mussen, desgleichen die Athletenfiguren des Pythokles von Elis[2]), des Antipatros, der im Jahre 388 siegte, des Agenor und Aristion von Epidauros[3]), sowie des Thersilochos[4]) Polyklet's Anfange fallen vor das Jahr 370, und wenn man einer in Theben gefundenen Inschrift glauben darf, so ware er noch bis um das Jahr 335, als Lysipp seine Kunstlerlaufbahn begann, thatig gewesen[5]) Polyklet verdient ubrigens mehr als nur eine kurze Erwahnung Ebenso beruhmt als Architekt wie als Bildhauer erbaute er zu Epidauros das noch heute vorhandene Theater und das kreisrunde, Tholos genannte Gebaude, das eine heilige Quelle in sich schloss[6]) Die Ausgrabungen, die Kavvadias in Epidauros

---

1) Diese Verwandtschaft wird auf Grund einer viel umstrittenen Stelle des Pausanias (II, 22, 7) angenommen *το μεν Πολυκλειτος ἐπόησε, τὸ δε ἀδελφος Πολυκλειτου* (?) *Ναυκύδης Μόθωνος* Ueber das chronologische und genealogische Problem, das hier vorliegt, haben gehandelt Foucart, Rev arch, 1875, p 110 Loschcke, Arch Zeitung 1878, S 10 ff Lowy, Inschr griech Bildh, S 72—74 C Robert, Arch Marchen, S 98 ff

*) [Pausanias II, 24, 5]

2) Lowy a a O, Nr 91 Eine Copie der Inschrift des Pythokles ist in Rom gefunden worden (Bullet comunale 1891, p 280, tav X, 1) Die Statue war zweifellos nach Rom gebracht worden, wahrend die Basis in Olympia blieb Eine Untersuchung der Basis hat erkennen lassen, dass die Statue einst mit dem rechten Bein fest aufstand Furtwangler schlagt vor, eine Wiederholung dieses Werkes in einer Athletenstatue des Vatican (Helbig, Fuhrer I, S 28), zu erkennen, die dem Typus des Doryphoros sehr verwandt ist Meisterwerke, S 473 f, Fig 81

3) Die Basis der Aristionstatue ist bei Furtwangler a a O, S 505, Fig 90 abgebildet Der Verfasser bemerkt sehr richtig, dass die Statue nach Massgabe des alten argivischen Kanons entworfen wurde und mit beiden Füssen fest auf dem Boden stand Das ist auch die Haltung des Hermes Lansdowne (ibid, S 504, fig 91)

4) Kroker (Gleichnamige griech Künstler, S 17) hat ein Verzeichniss derjenigen Werke zusammengestellt, die man dem jüngeren Polyklet zuschreiben kann

5) Lowy, Inschr griech Bildh, Nr 93 Es handelt sich um die Inschrift an einer polykletischen Statue des Timokles, und an einer lysippischen des Korreidas Mit Brunn (Sitzungsber der bayer Akad 1880, S 465) ist darauf hinzuweisen, dass die beiden Werke nicht nothwendig gleichzeitig sind. [Vgl auch E Preuner in den Bonner Studien, S 217 ff]

6) Das Theater und die Tholos werden von Pausanias (II, 27) kurzweg als Werke des Polyklet bezeichnet Aber seit den Ausgrabungen von Epidauros ist es nicht mehr moglich, sie, wie noch Brunn (Gesch der griech Künstler I, S 152) thut, dem alteren Polyklet zuzuschreiben

vornahm, haben uns die Grundmauern des Gebaudes kennen gelehrt, sowie die geistreiche Anordnung der concentrischen Leitungsringe, in denen das Wasser sich ununterbrochen auf gleichem Niveau erhielt [1]) Es ist Sache der Geschichtschreiber der griechischen Architektur, auf Grund genauen Materials das technische Konnen und den erfinderischen Geist Polyklet's als Baumeisters zu wurdigen Aber auch die wundervollen Kapitale der Tholos sind sein Werk, und hier haben wir es wieder mehr mit dem plastischen Kunstler zu thun In diesen so elegant ausgearbeiteten korinthischen Kapitalen mit ihren scharf gezeichneten Voluten und ihrem massvollen Schmuck von Akanthusblattern spurt man gut die Hand des Bildhauers [2]) Der Bau gehort noch in die erste Halfte des vierten Jahrhunderts wir sehen die korinthische Ordnung sich hier in ihrer ersten, reinen Gestalt entfalten, ohne Uebertreibungen, ohne geschmacklose Ueberladung

Bei aller Anerkennung fur die Fruchtbarkeit der argivischen Schule konnen doch unsere Schriftquellen unter den Schulern und Nachfolgern Polyklet's keinen jener begnadeten Meister namhaft machen, die neue Kunstformen zur Geltung brachten Man wird der Wahrheit am nachsten kommen, wenn man die Nachfolger Polyklet's mehr oder weniger unmittelbar von der Tradition ihres grossen Meisters abhangig sein lasst Doch wie sehr auch diese Schule an des Meisters Lehre sich anklammert, ganz entgeht auch sie nicht dem Gesetz der Entwickelung Es hiesse ihr in der That Gewalt anthun, wollte man sie eng in die polykletische Formel bannen Um die ganze Tragweite des ihr gelungenen Fortschritts zu ermessen, muss man diejenigen Denkmaler zu Rathe ziehen, an denen wir den Stil der jungargivischen Schule zu entdecken glauben

Man kann als Ausgangspunkt den schonen Marmorkopf der Hera nehmen, der bei den Ausgrabungen im Heraion gefunden wurde (Fig 82) [3]) In den letzten Jahren des funften Jahrhunderts aus-

---

Foucart zeigte im Bull de corr hellén XIV, 1890, p 587—594, dass die Tholos erst bald nach dem gegen 375 erbauten Asklepiostempel entstanden sein kann

1) Kavvadias, Les Fouilles d'Épidaure I, p 13, pl IV et V, und die Reconstruction von Herold, Antike Denkmäler II, Taf 2—5 Man beachte auch die schone Reconstruction von Defrasse und Lechat Épidaure, Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asklépios, Paris 1895, p 95

2) Kavvadias a a O I, pl X Defrasse et Lechat a a O, p 115 [Vgl unsere Fig 85]

3) Waldstein, Excavations at the Heraion of Argos, pl V und VI, p 8 Overbeck, Berichte der sachs Gesellsch der Wissensch 1893 Furtwängler (Arch Studien, H Brunn dargebracht,

geführt, besitzt er noch die ganze Feinheit des polykletischen Stils. Die kleine Stirn, der halb geöffnete Mund, das regelmässige Oval des Gesichts, die schlichte Modellirung der Haare, das alles erinnert an den Farnesischen Kopf, in dem wir eine Copie der Hera Polyklets erkannt haben: der Einfluss des Meisters herrscht bei diesem Werke noch in voller Ausschliesslichkeit.

Unverkennbar, wenn auch nach und nach durch neue Einflüsse etwas beeinträchtigt, zeigt er sich noch bei einer Reihe von Athletenbildern, in denen man unschwer die der argivischen Schule geläufigen Typen wiedererkennt. Wir wollen einige Beispiele aussuchen, ohne damit den Anspruch zu erheben, als stellten wir damit eine vollständige Liste der in unseren Museen zerstreuten, dieser Schule angehörenden Statuen auf.

Fig. 82. Herakopf vom Heraion bei Argos.

Die Römer hatten zu Delphi und Olympia unter den argivischen Bronzen aus der polykletischen Schule ihre Auswahl getroffen, wir sehen das gut an den ihrer Statuen beraubten Postamenten, die man zu Olympia aufgefunden hat. Der schöne Bronzekopf, der in Benevent gefunden[1]) und im Jahre 1870 für den Louvre erworben wurde, hat zweifellos diesen Ursprung. Dieser Kopf, den wir so

---

S. 89) hält ihn für ein attisches Werk. Aber ich glaube, dass Waldstein Recht hat, wenn er ein Werk argivischen Stils darin erblickt. Vgl. American Journal of archaeol. IX, 1894, p. 331, 339.

1) In einem Artikel der Rev. arch. (1895, II, p. 276—278) versichert der Graf Tyskiewicz, der letzte Besitzer dieses Kopfes vor seiner Erwerbung durch den Louvre, dass derselbe aus Herculanum stamme. Diese Angabe ist von Lechat in der Rev. des études grecques IX, 1896, p. 304 wiederholt worden. Ehe nicht ein entscheidender Beweis dafür erbracht ist, können wir sie nicht als definitiv ansehen. Héron de Villefosse schreibt mir in dieser Sache: „Ich habe dies Jahr Herrn Sambon gesehen und ihn nach der Herkunft der Bronze gefragt, indem ich ihm die vom Grafen

glucklich sind, nach einer Zeichnung des hervorragenden Bildhauer Puech abbilden zu konnen (Tafel I), ist ein Werk rein griechischer Stils, der Kranz von wilder Olive (κότινος), der sich um das Haup des jungen Athleten schlingt, scheint einen olympischen Sieger an zudeuten[1]) Will man einen Maassstab da fur gewinnen, wie ein und derselbe Typu sich in der Schule Polyklet's abwandeln kann, so vergleiche man nur den Kopf in Louvre mit jenem Ephebenkopf des Bri tischen Museums, in dem wir ein Werl von Polyklet selbst erkannt haben[2]), und mit dem der schonen Dresdener Statue (Fig 84), der ihm so nahe verwandt ist[3]) Die Londoner Statue wie die von Dresden erinnert durch den strengen Gesichtsaus druck an den Doryphoros, die sorgfaltig in Einzelnen angegebenen Haare sind nicht desto weniger wie angeklebt an den Schadel Dagegen zeigt der Kopf des Louvre eine freiere Haarbehandlung, die Locken, die in genialer Unordnung seine Stirn beschatten verrathen schon ein gewisses Streben nach malerischer Wirkung, wahrend gleichzeitig das nach den Grundsatzen der argivischen Schule geformte Gesicht die Fortdauer de polykletischen Tradition bezeugt[4])

Fig 83 Ephebenstatue, in Aegypten gefunden (Louvre)

Die bei Polyklet so beliebte Haltung wobei der Korper auf dem einen Beine

---

Tyskiewicz gegebene Fundnotiz mittheilte Herr Sambon hat mir erklart, er habe die Bronze in Benevent gekauft, man habe ihm damals versichert, dass sie a Ort und Stelle gefunden sei Nach Herrn Sambon waren die Augen aus Achat Sie wurden durc den Restaurator Penelli, der sie für modern hielt, ausgebrochen"

1) E Michon, Fondation Piot, Monuments et mémoires, p 77—84, pl X et XI Vgl Brunn, Denkmäler griech -rom Sculpt, Nr 324

2) Band I, S 529, Fig 255 Vgl Furtwangler, Meisterwerke, S 453

3) Meisterwerke, Taf XXVI—XXVII Für die bibliographischen Notizen vgl ebenda S. 475 Anm 3 Furtwangler reiht ihn unter die Werke Polyklet's ein

4) Der Beneventer Kopf muss mit einer Statue vom Helenenberg zu Wien zusammengestell werden Vgl R von Schneider, Die Erzstatue vom Helenenberge, Jahrbuch der kunsthistor Samm lungen des Allerhochsten Kaiserhauses XV, 1894

lastet, während das andere gebogen ist und ein wenig nachschleppt, findet sich bei einer ganzen Reihe von Statuen, so bei dem siegreichen Athleten des Louvre und bei den zu Leiden und St. Petersburg befindlichen Statuen des Pan[1]. Vielleicht besitzen wir in ihnen Copien argivischer Originale oder römische Werke, die sich an solche Originale mehr oder weniger anlehnten. Uebrigens scheinen die Bildhauer der jungen argivischen Schule hie und da weniger einfache Stellungen, weniger bekannte Bewegungen zu bevorzugen. Dies ist der Fall bei einer sehr oft wiederholten Statue, deren vollständigste, in Aegypten gefundene Replik der Louvre besitzt (Fig. 83)[2]. Sie stellt einen Knaben, für den man unnöthiger Weise nach einem mythologischen Namen gesucht hat, in ausruhender Haltung dar; mit der Linken stützt er sich auf einen kleinen Pfeiler, und diese Geste, welche die linke Schulter in die Höhe drängt, ergiebt für den ganzen Oberkörper eine complicirtere und überraschendere Bewegung, als die einfach aufrecht stehenden Figuren sie besitzen. Da der Zuschnitt des Gesichtes der gleiche ist wie bei den argivischen Statuen, so haben wir es zweifellos mit einem Werk zu thun, das ein Meister der jungen argivischen Schule, ein Zeitgenosse des Patrokles und jüngeren Polyklet, erfand.

Indem wir so einige der Werke aufzählten, die uns von dem Stil der Nachfolger Polyklet's eine Vorstellung zu geben vermögen, haben wir die Grenze des vierten Jahrhunderts erheblich überschritten. Wir konnten dies nicht umgehen, wenn wir die geschlossene Einheit dieser Schule darlegen wollten. Aber diese Einheit gab doch, wie wir sahen, zugleich einer unleugbaren Weiterentwickelung Raum. Beweist uns dies, dass die argivische Kunst sich mehr und mehr mit der attischen berührte? Wir möchten es glauben. Gerade wie in den Zeiten des Praxiteles und Skopas die Attiker nachweisbar hie und da unter dem Einfluss der

---

1) Die Statue des Louvre ist ausser bei Clarac 270, 2186 auch bei Furtwängler a. a. O., S. 436, Fig. 67, die Statuen von St. Petersburg und Leiden ebenda S. 479, Fig. 82 und S. 481, Fig. 83 abgebildet.

2) E. Michon, Mon. et Mémoires, p. 115, pl. XVII. Die übrigen Wiederholungen, soweit man sie kennt, im besonderen die zu Berlin, sind bei Furtwängler a. a. O., S. 483, Anm. 3 aufgezählt. Dieser Forscher schlägt vor, diese Figur nicht, wie gemeiniglich geschieht, Narcissus, sondern Adonis zu nennen.

peloponnesischen Kunst standen, so blieb auch diese den von Athen kommenden Anregungen nicht verschlossen. In dem Zeitpunkt, wo wir jetzt stehen, wäre es reine Willkür, wollte man der Thätigkeit der grossen, griechischen Kunstschulen enge, streng inne gehaltene Schranken ziehen.

Fig. 84. Kopf von der Statue eines jungen Mannes. (Dresdener Museum.)

Fig. 85. Gesimsfragment von der äusseren Säulenhalle der Tholos zu Epidauros.

ZWEITES BUCH

DAS VIERTE JAHRHUNDERT

ERSTES KAPITEL

DIE UEBERGANGSZEIT

Auch im vierten Jahrhundert kommt der griechische Geist am vollkommensten in Athen zum Ausdruck. Nirgends sonst ist die geistige Bildung so sehr Gemeingut, nirgends zeigt das gesellige Leben feinere Formen, erscheint die Civilisation auf einer höheren Stufe. Wenn man die Mitte des Jahrhunderts ins Auge fasst, wo diese Cultur ihre glänzendste Entfaltung erfährt, dann erkennt man unschwer die tiefgehenden Veränderungen, die mit der öffentlichen Meinung vor sich gegangen sind. Der peloponnesische Krieg hat eine schwere moralische Krisis im Gefolge gehabt: erschüttert und gebrochen ist die athenische Volksseele daraus hervorgegangen. Nach den Niederlagen, die das Ende des Krieges bezeichnen, nach der Herrschaft der 30 Tyrannen und der Schreckenszeit, die durch sie heraufgeführt wurde, hat Athen seine sittliche Gesundheit[1]) eingebüsst, die es der Achtung vor dem Herkommen, dem Zusammenwirken aller zum Glück

1) Vgl. die lebendige Schilderung, die Ernst Curtius vom Zustand Athens nach dem peloponnesichen Krieg entworfen hat. Griech. Geschichte, 6. Aufl., Band III, S. 52 ff.

der Stadt verdankte Einige grosse Namen durfen uns nicht irre leiten hinter den hohen Gestalten eines Lysias, Phokion und Demosthenes macht sich die skeptische, frivole Menge breit, die auf der Agora schwatzt und als Soldnerhaufe die Reihen der Armee fullt Auch das religiose Leben ist angekrankelt Zwar hat sich in den ausseren Formen der Staatsreligion nichts geandert, ja nie zuvor hat der Athener einen so grossen Aufwand mit marmornen Weihgeschenken und anderen Opfergaben getrieben Aber trotz dieser reichlichen Andachtsubungen ist der religiose Glaube durch Sophistik und Aberglauben tief erschuttert Man sieht das gut an der raschen Entwickelung, welche die aus Thracien, Kleinasien und Phonicien gekommenen fremden Gottesdienste erfuhren [1]) Die religiosen Genossenschaften, die Thiasoi, Eranoi, Orgeones fuhrten in Attika die mystischen Cultgebrauche des Attis, des Sabazios, der Gottermutter ein, bei den Festen, die von den Thiasoi veranstaltet wurden, bei den nachtlichen Orgien wie bei den Umzugen, die am lichten Tage sich vollzogen, konnte man die phrygische Handpauke und die Klagetone der asiatischen Flote vernehmen Wahrsager, Marktschreier, Bettelpriester der Kybele gewannen uber die Seele der Menge einen ungewohnlichen Einfluss, und die denkenden Geister erwogen bereits ernsthaft die Gefahren, welche der Staatsreligion von diesen Eindringlingen drohten

Abnahme der Achtung vor dem Althergebrachten, zunehmende Unglaubigkeit oder Wundersucht, Erschutterung der alten religiosen Ueberzeugungen waren die hauptsachlichen Grunde des langsam sich anbahnenden, unheilbaren Verfalls Dabei waren aber die ausseren Formen, in denen das Leben der gebildeten Kreise sich abspielte, nie zuvor glanzender, verfuhrerischer gewesen Gleich nach den ersten Erfolgen, die Konon und Chabrias im korinthischen Krieg erfochten, hatte sich der materielle Wohlstand Athens rasch gehoben Die Industrie hatte sich neue Absatzgebiete erschlossen Aus dem Piräus, wo fremde Geschaftsleute aller Lander, Metoken aus Klein-

1) Vgl. Foucart, Des associations religieuses chez les Grecs Paris 1873, p 84: „Man befande sich im Irrthum, wollte man den Ursprung dieser religiosen Bewegung [bei Collignon lies statt monument mouvement] der Welteroberung durch Alexander zuschreiben und mit dem Niedergang des Heidenthums als Staatsreligion in Verbindung bringen Ohne Zweifel trug die Verbreitung der Makedonier über Asien, indem sie die Beziehungen zwischen Griechenland und dem Orient noch enger knüpfte, zur Vermehrung der Thiasoi und Eranoi an ihrem Theile bei; aber vorhanden waren sie schon uber ein Jahrhundert"

n, Aegypten und Thracien, Phonicier aus Sidon sich drangten, :hten Handelsschiffe jene Producte, denen die attische Industrie Stempel unvergleichlicher Vollkommenheit aufgepragt hatte, nach Inseln des Archipelagus, an die Kusten der Kyrenaika und in Hafen des kimmerischen Bosporos Wenn auch die Zeiten vorwaren, wo der Staat den Bau grosser Gebaude unternahm und hauer und Handwerker damit in Brod setzte, so sorgte jetzt der :us der Privatleute dafur, dass die Kunstler nach wie vor zu verien hatten Die reichen Burger Athens setzten ihren Stolz darein, Weihgeschenke, diese Zeugen ihrer Betheiligung am offentlichen en, zu vermehren, das Andenken an einen choregischen Sieg :h ein vornehmes Denkmal zu verherrlichen, ihre Familiengraber Stelen oder Statuen zu schmucken Demosthenes erwahnt ein b, das zwei Talente gekostet habe, gegen Ende des Jahrhunderts ste Demetrios von Phaleron solchen prunksuchtigen Uebertreibundurch ein besonderes Decret eine Schranke setzen Will man gens auf Grund unzweideutiger Beweise sich ein Urtheil daruber en, bis zu welchem Grade ausgesuchte Verfeinerung sich der en bemachtigt hatte, so braucht man nur jene Erzeugnisse des istgewerbes, die „Athener Artikel“, wie man sie richtig genannt einer Betrachtung zu unterziehen Hier feiert der attische Genack wahre Triumphe nie hat die Kunst mehr Grazie, Geist, igefuhl entfaltet als in diesen Metallspiegeln, diesen zierlichen, :h Vergoldung gehobenen Topferwaaren, diesen fur die Boudoirs eleganten Athenerinnen bestimmten Salbgefassen Noch mehr Scenen, die jetzt mit ausgesprochener Vorliebe den Vasenern in den Pinsel kommen, enthullen uns ein weltlich gerichtetes ien, in dem die Frau sich ihren Platz dauernd erstritten hat muck- und Toilettescenen, galante Zwiegesprache, wobei die uen von einem Schwarm geflugelter Amoretten umringt erinen, all' das lasst vor unseren Augen eine Gesellschaft erstehen, von der alten griechischen Sittenstrenge nichts mehr eigen ist i begreift, dass Antiphanes dem Konig von Makedonien entenhielt, „man musse in der Gesellschaft von Athen zu Hause i, an attischen Picknicks theilgenommen und in Liebeshandeln iche erhalten und ausgetheilt haben, wenn man am attischen itspiele rechten Geschmack finden wolle“ [1])

1) Athenaeus, p 555 Vgl Curtius, Griech Gesch, 6 Aufl, Bd. III, S 518

Die Kunst konnte sich den Einflüssen, die solche Wandelungen in den Sitten und in der öffentlichen Meinung hervorbrachten, nimmermehr entziehen. Die Kunstformen, welche das fünfte Jahrhundert geboren hatte, deckten sich nun freilich zu vollkommen mit dem Geist der griechischen Rasse, als dass sie so ohne Weiteres aus der Welt zu schaffen waren. Aber eine stetig fortschreitende Weiterentwickelung war am Werke, diese Formen nach Maassgabe des neuen Geschmacks umzumodeln, ganz andere Auffassungen in sie hineinzutragen und sie mit zarteren, complicirteren Empfindungen zu durchdringen. In dem Maasse wie das religiöse Ideal weniger hoch stand, näherten sich die Göttergestalten jetzt immer mehr dem rein Menschlichen. Indem die Künstler sich weniger als vordem bei ihrer Arbeit von frommer Ehrfurcht leiten liessen, trugen sie allerhand neue Züge in diese göttlichen Typen hinein; sie liessen die Leidenschaften, von denen die menschliche Seele umgetrieben wird, auch in ihnen sich widerspiegeln; sie liehen der schönen Gestalt der Demeter die Traurigkeit leidender Mutterliebe; sie trieben bei Aphrodite den wollüstigen Reiz der Schönheit auf die Spitze; sie machten aus Dionysos einen krankhaft schmachtenden Jüngling. Eine unwiderstehliche Vorliebe zog sie gerade zu denjenigen Göttertypen hin, in denen Jugend und Schönheit ihren vollendetsten Ausdruck finden.

Indem die Kunst auf diese Weise die Analyse der Leidenschaften und Empfindungen sich angelegen sein liess, schloss sie sich nur der allgemeinen Richtung an, wie sie auch in der Literatur herrschte. Sie fügte sich vor Allem einem Einfluss, den man nicht unterschätzen darf, dem des Theaters und der von Euripides umgestalteten Tragödie. Euripides ist freilich noch ein Mensch des fünften Jahrhunderts, aber er ist zugleich einer der Vorläufer des vierten. Sein Realismus, seine pathetische Empfindungsweise, die vielseitiger und menschlicher ist als die des Sophokles, waren wohl dazu angethan, den Zeitgenossen des Demosthenes zu gefallen. Man hörte nicht auf, seine Stücke auf der attischen Bühne zu spielen, und höchst merkwürdige Zeugnisse belehren uns über die lange Dauer seiner Popularität[1]. Noch im vierten und dritten Jahrhundert liefern seine Dramen den Vasenmalern Stoff zu ihren Darstellun-

1) Vgl. die von U. Köhler bearbeiteten Didaskalienfragmente. Athen. Mittheil. 1878, S. 104.

gen[1]) Schon seit der Zeit des peloponnesischen Krieges hat die Malerei im Anschluss an ihn begonnen nach Ausdruck zu streben die Herakliden Apollodor's waren zweifellos etwas wie eine Illustration zu einer euripideischen Tragodie*) Die Plastik kann sich dieser Stromung nicht entziehen, und wir werden sehen, dass sie zwar die alten mythologischen Stoffe wieder aufgreift, aber mit ganz neuem Geist durchdringt

Neben den Gottertypen, die nur erneuert und verjungt wurden, neben den mythologischen Stoffen, die mehr ins Dramatische ubersetzt wurden, sieht man ubrigens auch kunstlerische Neugestaltungen aufkommen, welche dem Geschmack fur geistreiche Begriffsgliederung, wie die Philosophie sie begunstigte, durchaus entsprachen ich meine die allegorischen Figuren Gewiss war diese Gattung von Darstellungen auch den fruheren Epochen der Kunst nicht fremd geblieben Zu allen Zeiten hat sich die griechische Kunst darin gefallen, ethische und poetische Vorstellungen, reine Abstractionen wie die Zwietracht und Gerechtigkeit oder die Jahreszeiten in concreter Form zu personificiren Aber die Malerei hatte sich in dieser Gattung von Darstellungen stets kuhner gezeigt als die Plastik, sie hatte ihr darin offenbar die Wege gewiesen Man kann unschwer beweisen, dass die Neigung der Maler, allegorische Figuren darzustellen, in der zweiten Halfte des funften Jahrhunderts zuerst hervortritt[2]) Schon Aristophon, der Bruder Polygnot's, hatte auf einem seiner Gemalde die Leichtglaubigkeit und die Hinterlist geschildert Die Kunstlergeneration, die in den letzten Jahren dieses Jahrhunderts und zu Beginn des vierten an der Arbeit ist, bewegt sich in derselben Richtung mit zunehmender Sicherheit Parrhasios und Aristolaos stellen die Tugend und den athenischen Demos dar, Pausias die Trunkenheit, Euphranor die Demokratie, und später liess sich Apelles von derselben Auffassung in seinem beruhmten Bilde der Verleumdung leiten, jenem rein allegorischen Gemalde, in dem die Unschuld, die Missgunst, die Unwissenheit auftraten Ist es da zu

---

1) So erkennt man auf Bechern mit Reliefbildern aus dem dritten Jahrhundert Scenen aus den Phonissen und der Iphigenie in Aulis Vgl. C Robert, Homerische Becher, 50 Programm zum Winckelmannsfeste

*) [Vgl Overbeck, Schriftquellen, Nr 1641 ff und oben S 116]

2) Die Vasengemalde hat Ed. Pottier daraufhin aufs Genaueste untersucht Wir konnen nichts Besseres thun als auf seinen beachtenswerthen Aufsatz (Les Representations allegoriques dans la peinture des vases grecs, Monuments grecs, Nr 17—18, 1889—1890) verweisen

verwundern, wenn auch die Plastik einige ihrer Lieblingsgegenstände dieser Welt personificirter Abstractionen entnahm, und wenn Kephisodot, Skopas, Praxiteles und Lysipp den Frieden, die Trunkenheit, die Ueberredungskunst und den günstigen Augenblick in concreter Gestalt darzustellen versuchten. Erschloss sich doch damit gleichsam eine neue, überaus ergiebige Quelle, aus der die Plastik Jahrhunderte lang kräftig schöpfen sollte und auf die selbst mehrere Vorwürfe, die noch in der modernen Plastik weiterleben, im letzten Grund zurückzuführen sind.

Während so die Plastik ihr Gebiet durch die Pflege der Allegorie erweitert, sucht sie gleichzeitig durch eine freiere, ungezwungenere Auffassung der Wirklichkeit zu gewinnen: das G e n r e beginnt auch in der Plastik sich geltend zu machen. Die lachende Buhlerin des Praxiteles, der Sklavenhändler des Leochares*), die trunkene Flötenbläserin des Lysipp bezeugen zur Genüge, dass jetzt die Bildhauer, und keineswegs nur die unbedeutenden, alle kleinen Aeusserungen des Lebens mit aufmerksamerem Auge betrachten. Aber ganz besonders kommt dieser Sinn für genaue Beobachtung in einer Kunstgattung zum Durchbruch, wo bisher die auf Verallgemeinerung zielende Richtung des fünften Jahrhunderts ungünstig gewirkt hatte: ich meine das P o r t r ä t. Meister wie Demetrios und Silanion, die so ganz unter dem Bann des Realismus stehen, legen es entschieden darauf ab, den Ausdruck der einzelnen Persönlichkeit zu treffen und alle Zufälligkeiten der individuellen Erscheinung aufs Bestimmteste anzugeben. Und wenn späterhin Lysistratos, der Bruder Lysipp's, die Herstellung von Gipsabgüssen nach dem Leben erfand, so beschleunigte er damit nur die schon begonnene Entwickelung: er schenkte damit der Plastik ein Präcisionsmittel von ungewöhnlicher Tragweite.

Endlich müssen wir noch auf eine Thatsache aufmerksam machen: die Schulunterschiede, die im vorigen Jahrhundert noch so ausgeprägt waren, zeigen jetzt die Neigung sich zu verwischen. Die localen Schulen halten nicht mehr so ängstlich an ihren Ueberlieferungen fest. Meister wie Skopas reisen und machen überall Schule: ganz Griechenland wird zum Schauplatz ihrer Thätigkeit. Die parti-

*) [Von verschiedenen Forschern dem Leochares abgesprochen. Vgl. Overbeck, Griech. Plastik II^4, S. 93, Anm. 2.]

cularistische Gesinnung ist im Schwinden zwischen den einzelnen Schulen herrscht ein lebhafter Gedankenaustausch bei gegenseitiger Anregung, und die griechische Kunst, die so lange sehr bestimmt nach einzelnen Provinzen sich abgegrenzt hatte, beginnt jetzt nach jener Einheitlichkeit zu streben, die in der Diadochenzeit zur vollendeten Thatsache werden sollte

§ 1 DIE ATTISCHEN MEISTER

Der Kunstler, der diese Uebergangszeit in Attika am besten charakterisirt, ist Kephisodot Nicht nur seine eigenen Werke sichern ihm unsere Beachtung, es besteht auch die sehr annehmbare Vermuthung, dass er der Vater des Praxiteles war Ein Sohn dieses grossen Bildhauers fuhrt namlich gleichfalls den Namen Kephisodot [1]), und wenn man sich nun daran erinnert, dass in den griechischen Familien der Name des Grossvaters oft dem Enkel wieder beigelegt wurde, so ergiebt sich daraus leicht das verwandtschaftliche Verhaltniss zwischen diesen Mannern. Vielleicht kann man noch eine Generation weiter zuruckgehen und als Vater des Kephisodot einen alteren Praxiteles annehmen, dem dann einige der Werke angehoren wurden, die sonst dem beruhmten Meister des vierten Jahrhunderts zugeschrieben werden Man hat die Existenz dieses alteren Praxiteles bestreiten wollen [2]) und doch haben wir gute Grunde zu der An-

---

1) „Cephisodoti duo fuere" Plinius, Nat Hist 34, 87

2) Besonders haben sie U Kohler (Athen Mittheil IX, S 78) und Brunn (Sitzungsberichte der bayer Akademie 1880, S 435 ff) in Zweifel gezogen Andererseits wurden durch Benndorf (Gottinger gelehrte Anzeigen 1871, S 606), Klein (Arch epigr Mittheilungen aus Oesterreich 1880, S 1 ff), Kroker (Gleichnamige griech Kunstler, S 44 ff) die Argumente dargelegt, welche dafür sprechen, dass es in der That einen alteren Praxiteles gegeben hat Das wichtigste Zeugniss dafür bringt Pausanias (I, 2, 4) bei, wo er von einer in Athen befindlichen Gruppe der Demeter mit Persephone und Iakchos spricht auf die Tempelmauer war in alterthumlichen Buchstaben eine Inschrift geschrieben, die den Praxiteles als Urheber der Gruppe bezeichnete (*γεγραπται ἐπὶ τῷ τοίχῳ γράμμασιν Ἀττικοῖς ἔργα εἶναι Πραξιτέλους*) Unter den *γράμματα Ἀττικά* ist das Alphabet zu verstehen, welches vor der Reform des Euklid (im Jahre 403) im Gebrauch war Klein (a a O) hat versucht, ein Verzeichniss derjenigen Werke aufzustellen, die man dem alteren Praxiteles zuweisen konnte Die Gruppe der Leto mit ihren Kindern, die sich zu Mantinea befand (Paus VIII, 9, 1), ist zweifellos daraus zu streichen Aber folgende Werke mochten auch wir dem älteren Praxiteles zuschreiben 1) den Wagenlenker auf einem Gespann des Kalamis (Plin, Nat Hist 34, 71) 2) Die Statue der Hera Teleia zu Plataa in dem Hekatompedos, der im Jahre 428/27 von den Thebanern dort erbaut wurde, desgleichen die Rhea in demselben Heiligthum 3) Die Giebel am thebanischen Herakleion (Paus IX, 11, 6) Es versteht sich von selbst, dass dergleichen Combinationen aus den Schriftquellen nur einen bedingten Werth besitzen Ueber den

nahme, dass ein Kunstler dieses Namens, der aus Paros geburtig war, in der zweiten Halfte des funften Jahrhunderts zu Athen gelebt hat, er schuf dort wahrscheinlich eine Gruppe der Demeter mit Persephone und Iakchos [1]), desgleichen den Wagenlenker, der einer Quadriga des Kalamis hinzugefugt wurde, und vielleicht auch die Sculpturen am Heraklestempel in Theben Das verwandtschaftliche Band freilich, das man zwischen ihm und Kephisodot glaubte herstellen zu konnen, bleibt reine Hypothese Aus dem Leben dieses Kephisodot steht nur die eine Thatsache fest, dass er der Schwager Phokion's war [2]) Doch wird man weiterhin sehen, dass ernste Grunde dafur sprechen, in ihm den Vater des grossen Praxiteles zu erkennen

Durch seine fruhesten Werke gehort Kephisodot noch dem funften Jahrhundert an er hatte mit Olympiosthenes und Strongylion an einer auf dem Helikon aufgestellten Gruppe der neun Musen gearbeitet, drei andere Musenbilder in demselben Heiligthum stammten ebenfalls von seiner Hand [3]) Aber die Hauptzeit seines kunstlerischen Schaffens fallt schon in die ersten Jahre des vierten Jahrhunderts Nach Konon's Sieg bei Knidos im Jahre 394 weihten die Athener dem Zeus Soter und der Athene Soteira in einem Tempel des Piraus zwei von Kephisodot geschaffene Statuen es war ein aufrecht stehender Zeus mit dem Scepter und der Nike, und eine Athene mit der Lanze, also Typen, die der Bildhauer schon durch seine Vorganger ausgepragt fand [4]) Einige Jahre spater wird ihm nach neuen Erfolgen Athens ein anderer officieller Auftrag Der Sieg des Chabrias bei Naxos im Jahre 375, der glanzende Feldzug, den Timotheos in den Gewassern von Leukas leitete, wobei die athenischen Schiffe im Schmuck von Myrtenzweigen das peloponnesische Geschwader unter Nikolochos schlugen, hatten zur Folge, dass im

---

älteren Praxiteles vgl noch Furtwängler (Meisterwerke, S 137—141), der seine Thatigkeit zwischen den Jahren 445 und 425 ansetzt

1) Furtwängler (a a O, S 139) erkennt den Iakchos des alteren Praxiteles in jener Büste des Louvre, die bisher für Vergil galt (D'Escamps, Marbres Campana, pl 63) Ich kann dem nicht beipflichten, dieser Vergil stammt von einem jungeren Typus ab

2) Plutarch, Phocion 19

3) Pausanias IX, 30, 1 [Collignon's obige Wiedergabe ist ungenau Kephisodot hat vielmehr auf dem Helikon nach Pausanias einmal alle neun Musen allein geschaffen, ein zweites Mal sich mit Olympiosthenes und Strongylion in die Darstellung der Neunzahl zu gleichen Theilen getheilt]

4) Wolters möchte eine Wiederholung der Athena Kephisodots in einer zu Herculanum gefundenen Athenabüste des Neapeler Museums erkennen Jahrbuch des arch Inst. VIII, 1893, Taf 3, S 173. Furtwängler (Meisterwerke, S 747) spricht sich gegen diese Zuweisung aus

Jahre 371 der von den Athenern so heiss ersehnte Friede zu Stande kam. Man führte damals zu Ehren der Friedensgöttin Eirene jährliche Opfer ein, die mit grossem Aufwand an Opferthieren begangen wurden[1]), und eine Gruppe der Eirene mit dem Plutosknaben, ein Werk Kephisodot's, wurde im Namen des Staats nahe bei den Eponymen auf der Agora errichtet[2]). Diese symbolische Gruppe des Friedens, der den Wohlstand beschirmt, war ausdrücklich für einen Staatscult bestimmt, und doch haben wir es unverkennbar mit einer jener Allegorien zu thun, von denen früher die Rede war, und darum interessirt es uns zu wissen, wie der Künstler sie aufgefasst hatte. Eine in Rom gefundene Gruppe, die jetzt in München ist, stellt, so scheint es, eine getreue Wiederholung dieses Bildwerks dar, ja diese Marmorcopie scheint sogar die Stileigenthümlichkeiten des Bronceoriginals bewahrt zu haben (Fig. 86)[3]). Münzen von Kyzikos und Athen ermöglichen es, einige Ergänzungen richtig zu stellen, der Göttin in ihre Rechte ein Scepter zu geben und dem Plutos statt der kleinen Vase, die der moderne Bildhauer sich ausgedacht

Fig. 87. Der Plutosknabe des Kephisodot. Im Piräus gefundene Copie. (Centralmuseum, Athen.)

1) Vgl. Isokrates περὶ ἀντιδόσεως, 109—110. Wir besitzen aus dem Jahr 334/33, also aus der Zeit des Redners Lykurgos, Bruchstücke von Rechnungen, die sich auf diese Opfer beziehen. Der Verkauf der Opferhäute hat damals 924 Drachmen abgeworfen. Corpus inscr. atticarum II, Nr. 730—741.

2) Pausanias I, 8, 2.

3) Die Gruppe wurde zum ersten Mal von Winckelmann publicirt, der sie als Ino Leukothea mit dem Dionysosknaben erklärte. Die richtige Deutung fand Brunn, Ueber die sog. Leukothea, München 1867. Er hat auch in seinen Denkmälern (Nr. 43) die beste Abbildung davon gegeben. Man muss einige moderne Ergänzungen, wie den rechten Arm der Eirene, die beiden Arme des Plutos

hat, wieder das Füllhorn in den Arm zu legen[1]). Endlich hat man neuerdings von dem Kinde eine weitere Copie im Piraus gefunden (Fig. 87)[2]). In der allgemeinen stilistischen Auffassung lässt sich noch mancher Zug erkennen, der ans fünfte Jahrhundert erinnert. Die mächtigen Formen der Eirene, ihre Gewandung, die Anordnung ihres Haares mit den in den Nacken wallenden Locken, das alles erinnert an die κόραι des Erechtheion, andererseits scheint die Auffassung des Plutosknabens, sein unschönes Gesicht darauf hinzuweisen, dass die Kunst dem kindlichen Alter bisher nur ein geringes Interesse gewidmet hat. Und doch, wenn man die mütterliche Fürsorge beachtet, die sich in den Zügen der Eirene malt, ihren zärtlich auf das Kind gerichteten Blick und die schmeichelnde Handbewegung des Knaben, dann erkennt man, dass der Künstler mit der göttlichen Würde weichere, mehr menschliche Empfindungen verquickt hat: das Antlitz dieser schönen und ruhigen Gestalt wird von demselben Strahl mütterlicher Zärtlichkeit verklärt, der die mit dem Nimbus gezierten Madonnenbilder des Cinquecento durchleuchtet.

Auch in Bezug auf die Composition verdient das Werk Kephisodot's unser Interesse. Ein nicht gerade neuer, aber bisher nur gelegentlich und in grösserem Zusammenhang verwertheter künstlerischer Gedanke tritt uns hier mit aller ihm innewohnenden plastischen Kraft voll ausgestaltet entgegen: ich meine die Gruppirung einer grossen Figur mit einem Kinde[3]). Dies Thema ist hier losgelöst für sich behandelt, und zweifellos ist Kephisodot einer der Meister, die dazu beitrugen, dass es beliebt wurde. Ein anderes seiner Werke, ein Hermes mit dem Bakchusknaben auf dem Arm[4]), ist nur eine Variation desselben Themas, das dann Praxiteles in seiner berühmten Gruppe des olympischen Heraions wieder aufgriff und das auch später noch durch die hellenistische Kunst weitergebildet wurde. Am Anfang dieser langen Reihe treffen wir auf

---

sammt der Urne in seiner Linken hinwegdenken, der Kopf des Kindes ist zwar antik, aber von anderem Marmor als die übrige Gruppe. Brunn nimmt an, dass er ursprünglich einem Eros angehörte.

1) Vgl. Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II, Nr. 99 a und b.

2) Vgl. Köhler, Athen. Mittheil., 1881, S. 362, Taf. XIII. Kavvadias, Catalog, Nr. 175. Das Dresdener Museum besitzt eine andere Wiederholung, die fälschlich als Dionysosknabe ergänzt worden ist. Vgl. Hettner, Die Bildwerke zu Dresden, S. 60, Nr. 29. Leplat, Recueil, pl. 62.

3) Wir fanden diese Gruppirung schon am Westgiebel des Parthenon, aber bei einer sitzenden Gestalt. Vgl. oben S. 52.

4) Plinius, Nat. Hist. 34, 87.

das Werk Kephisodot's; es liegt nahe, ihm die erste Ausprägung einer Kunstformel zuzuschreiben, die den ganzen Hellenismus überdauern und auch noch in römischen Allegorien, wie z. B. der der Fruchtbarkeit, weiterleben sollte.

Eine andere vielgerühmte Statue des attischen Meisters, wir wissen nicht aus welcher Zeit, stellte einen Redner dar, der beim Sprechen die eine Hand im Mantel hielt[1]). Es war das Portrait einer in Plinius' Zeit nicht mehr bekannten Persönlichkeit. Um so bestimmter kann man der Zeit seines reifsten künstlerischen Schaffens die Statuen zuweisen, die er für Megalopolis arbeitete; sie müssen jünger sein als 370, wo diese Stadt gegründet wurde. In Verbindung mit einem sonst wenig bekannten Meister Xenophon hatte Kephisodot für diese Stadt eine Gruppe aus pentelischem Marmor gemeisselt; sie stellte den Zeus Soter dar, wie er zwischen der Artemis Soteira und der Stadt Megalopolis thronte. Auch in diesem Werk tritt uns ein allegorisches Motiv entgegen, die Personification einer Stadt, ein Gegenstand, der späterhin der Kunst der Diadochenzeit ausserordentlich geläufig geworden ist.

Ohne den Titel eines Schulhauptes beanspruchen zu können, nimmt Kephisodot immerhin einen wichtigen Platz unter den Vorläufern des vierten Jahrhunderts ein. In Bezug auf den Stil ist er conservativ und respectirt die Vergangenheit, was aber die Beschaffenheit der von ihm behandelten Themata, was die Empfindung betrifft, die er in seine Werke legt, so gehört er schon zu den Vertretern der neuen Richtung. Sein Werk lässt uns gut die Zwischenglieder erkennen, durch die sein glorreicher Schüler und Sohn Praxiteles mit der grossen attischen Tradition in Zusammenhang stand, deren Wesen er, statt rücksichtslos damit zu brechen, zu verjüngen wusste.

Zwischen Kephisodot und seinem Zeitgenossen Demetrios aus dem Demos Alopeke besteht ein auffallender Unterschied[2]). Nach dem Zeugniss der Schriftquellen muss uns der letztere als ein ausgesprochener Realist erscheinen, der besonders im Portraitfach seine

---

1) „Fecit et contionantem manu elata, persona in incerto est." Plinius, Nat. Hist. 34, 87. Klein (Eranos Vindobonensis, S. 142) hat gezeigt, dass man lesen muss „manu velata".

2) Die Zeit, in der Demetrios hauptsächlich thätig war, scheint in die ersten Jahre des vierten Jahrhunderts zu fallen. Vgl. Löwy, Inschr. griech. Bildhauer, S. 50, Nr. 62—64, wo man die Künstlerinschriften des Demetrios abgebildet findet. Eine weitere Inschrift Δημήτρι[ος ἐποίησεν] fand sich bei den Ausgrabungen auf der Akropolis. Ἀρχ. Δελτίον 1889, p. 210.

Gabe genauer, scharfer Beobachtung zur Geltung brachte und sich darin gefiel, in etwas brutaler Weise alle Missbildungen der ihm sitzenden Person wiederzugeben [1]) Lucian, der an seinen Werken viel Geschmack zu finden scheint, charakterisirt ihn mit dem Wort „Er ist ein Menschenbildner“ *(ἀνθρωποποιός)* Wie die Gebilde des Daidalos, so fügt er scherzend hinzu, schnellen sich auch seine Statuen von ihren Postamenten, mit Wohlgefallen schildert er sein Portrait eines korinthischen Strategen Namens Pelichos „Du siehst da einen alten Mann mit Schmerbauch und kahler Platte, der halb vom Gewand entblösst ist, der Wind bewegt seine spärlichen Barthaare, seine Adern treten hervor wie an einem leibhaftigen Menschen“ [2]) Offenbar hatte er eine ganz realistische Auffassung vom Portrait und kam der Wirklichkeit in einem Grade nahe, dass man an Leistungen unserer Tage erinnert wird Damit war Bahn gebrochen für jüngere Meister wie Silanion, die sich bald eifrig dieser Richtung widmeten Der Bildhauer von Alopeke hatte zweifellos im gleichen Sinn zwei seiner berühmtesten Portraitstatuen aufgefasst, nämlich die des Simon, der im Jahre 424/23 Hipparch war und eine Abhandlung über die Reitkunst verfasste [3]), und die der alten Athenepriesterin Lysimache, die 64 Jahre lang dies Priesteramt bekleidet hatte [4]) Seine Statue der Athene Myktika (oder Mystica) endlich, deren Gorgoneion mit Schlangen verziert war, die beim Klang der Cither zischelten, machte vermuthlich seiner Geschicklichkeit als Ciseleur alle Ehre

Neben diesen Künstlern von so ausgesprochener Eigenart spielen andere wie Xenophon, Eukleides, Olympiosthenes eine weniger deutlich zu erkennende Rolle Einen Bildhauer indessen, der dieser Zeit angehört, müssen wir noch besonders erwähnen, Thrasymedes von Paros, den Sohn des Arignotos, den man lange für einen unmittelbaren Schüler des Phidias hielt, während er nur ein späterer Nachahmer des athenischen Meisters gewesen ist Sein Hauptwerk ist die chryselephantine Statue des Asklepios, die er für den Tempel dieses Gottes in Epidauros schuf, wenn man bedenkt, dass dieser Bau zwischen

---

1) Quintilian (Inst orat. XII, 10, 9) wirft ihm ein Uebermaass von Wahrheit vor Nimius in ea (veritate) reprehenditur

2) Lucian, Philopseud, 18—20

3) Aristophanes, Vögel, v 242 ff

4) Die bei Löwy a a O, Nr 64 abgebildete Inschrift gehört vielleicht zur Basis dieser Statue

den Jahren 380 und 375 errichtet wurde, so liegt dann doch gewiss kein Grund, ihn unter die unmittelbaren Schüler des Phidias einzureihen[1]. Nur so viel bleibt bestehen, dass die Statue des Thrasymedes in einem so hohen Grade von dem Zeus in Olympia abhängig war, dass ein unwissender Schriftsteller sie dem Phidias zuschreiben konnte[2]. Der Gott war sitzend dargestellt; sein linker Arm war erhoben und auf einen Knotenstock gestützt, die Rechte, die eine Schale hielt, ruhte auf dem Kopf einer Schlange von vergoldeter Bronce. Ein Hund lag in der Nähe des Thrones[3]. Das ist genau der Typus, der auf den Münzbildern von Epidauros wiederkehrt, in denen man allgemein Nachbildungen der Statue des Thrasymedes erblickt[4]. Man wird annehmen dürfen, dass die Steinmetzen, welche jene so häufigen Weihgeschenke für den Heilgott schufen, mehr als einmal von diesem Werk Anregung empfingen; ein vornehmes attisches Votivrelief, wo der Gott, lässig auf seinen Thronsessel hingegossen, eine Adorantenschaar empfängt, besitzt vielleicht mit der Statue in Epidauros eine entfernte Verwandtschaft[5]. Aber ganz besonders kommen für uns zwei merkwürdige in Epidauros gefundene Reliefs aus pentelischem Marmor in Betracht, die mehr oder weniger unmittelbar auf das Werk des Thrasymedes zurückzugehen scheinen[6]. Unsere Figur 88 giebt eine Abbildung des älteren und besseren von den beiden. Der Gott sitzt auf einem Sessel mit geschweiften Beinen, der im übrigen viel schlichter ist als der reichgeschmückte Thron der Statue, der rechte auf die Rücklehne gestützte Arm hielt zweifellos einen Knotenstock, die linke Hand ist wie zur Begrüssung ausgestreckt, die Beine sind zwanglos übereinander gelegt. Gewisse Eigenheiten, wie der Mangel

---

1) So noch Brunn, Griech. Künstler I, S. 246. Kavvadias (Ἐφημ. ἀρχ., 1885, p. 50) hat vortrefflich nachgewiesen, dass Thrasymedes' Thätigkeit in eine spätere Zeit fällt. Er hat nahe dem Stadion zu Epidauros eine Weihinschrift an Apollo und Asklepios mit dem Künstlernamen des Thrasymedes aufgefunden; die Inschrift gehört dem Anfang des vierten Jahrhunderts an (Ἀθηνᾶ, VI, 1894, S. 483).

2) Athenagoras, leg. pro Christ. 14, p. 61.

3) Pausanias II, 27, 2.

4) Journal of Hellen. Studies, 1885, p. 92, pl. LV, L, 3, 4, 5. Ueber die Statue von Epidauros ist auch Brunn (Sitzungsberichte der bayer. Akademie, 1889, S. 299) und Loewe (De Aesculapi figura, Strassburg, 1887, S. 39) zu vergleichen.

5) Brunn, Denkmäler, Nr. 62.

6) Diese Reliefs befinden sich im Centralmuseum von Athen, Kavvadias, Catalog, Nr. 173 und 174. Vgl. Kavvadias, Ἐφημ. ἀρχ. 1885, Taf. 2, fig. 6, S. 48, und 1894, Taf. 1. Fouilles d'Epidaure, pl. IX, Nr. 21. Brunn, Denkmäler, Nr. 3. Defrasse et Lechat, Épidaure, p. 84 f.

der von Pausanias erwähnten und auf den Münzen angegebenen Attribute, die Haltung der linken Hand und der Beine, verwehren es, hier eine genaue Copie der chryselephantinen Statue zu erkennen, aber das Relief ist sicher gleichzeitig mit dem Werk des parischen

Fig. 88. Asklepios. Relief aus Epidauros. (Athen, Centralmuseum.) Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur."

Meisters, seine Form, die vorspringende Fussleiste, endlich Spuren von Versatzlöchern machen es als Votivbild kenntlich, das vielleicht über einer Hohlkehle an einer der Tempelmauern befestigt war. In der ungezwungenen Haltung, in der breiten und weichen Modellirung des Nackten und der Gewandung besitzt die Figur eine grosse Aehnlichkeit mit dem sitzenden Zeus auf dem Ostfries des Parthenon: die Schule des Phidias lebt in diesem Werke augenscheinlich weiter. Uebrigens ist die vornehme Würde des Gottes hier schon mit jenem Ausdruck von Milde verquickt, die im vierten Jahrhundert den Hauptzug im Wesen des Asklepios ausmachen

sollte, die ungezwungene Haltung, die wohlwollende Handbewegung vertragen sich gut mit dem sanftmuthigen Wesen dieses Gottes, der zu den Menschen, die ihn anbeten, voll Erbarmen sich herablässt.

Fig. 89. Grabstele des Dexileos. Athen, Friedhof an der Hagia Triada.

Athen bietet uns in diesem Zeitpunkt kein Beispiel einer monumentalen plastischen Leistung. Aber zur Würdigung des damaligen athenischen Reliefstils besitzen wir ein genau datirtes Denkmal in der schonen Dexileosstele, die noch an ihrem ursprunglichen Platz

im äusseren Kerameikos sich befindet (Fig. 89)[1]. Wir wissen, bei welchem Anlass dieselbe auf dem Friedhof errichtet wurde. Im Jahre 394, unter dem Archontat des Eubulides, hatte eine kleine Reiterabtheilung der Athener an einem blutigen Kampf unter den Mauern von Korinth theilgenommen. Fünf Ritter, die bei dem Scharmützel den Tod gefunden, wurden in dem für die Staatsgräber vorbehaltenen Theil des Kerameikos beigesetzt[2]. Dexileos war einer dieser fünf, er war geboren unter dem Archontat des Teisandros und also 20 Jahre alt. Da die Stele gegen Ende des Jahres 394 oder im Verlauf des Jahres 393 gearbeitet wurde, so ist sie, wie zu erwarten, noch von der künstlerischen Tradition abhängig, welche die Zeitgenossen des Alkamenes beherrschte. Die Form ist die der attischen Grabstelen zur Zeit des peloponnesischen Krieges: der architektonische Schmuck ist sehr bescheiden, er besteht nur in einem vorspringenden Giebel ohne Seitenpilaster. Der Stil des Reliefs, bei dem die Lanzen, Schwerter, Wehrgehänge und das Zaumzeug des Pferdes aus vergoldeter Bronze angefügt waren, weist auch in jene schlecht abgegrenzte Uebergangszeit zwischen Phidias und Praxiteles. Die vortreffliche Haltung des Reiters, der eben mit seiner Lanze den niedergeworfenen Gegner treffen will, die schöne Bewegung des Pferdes, das sich auf den Hinterbeinen erhebt, das Flattern des Mantels, die abwehrende Armbewegung des peloponnesischen Kriegers, all' das erinnert lebhaft an die glänzende, leidenschaftlich bewegte Kunst am Fries des Niketempels. Dies Motiv des Reiters, der sein Thier steigen lässt, blieb auch noch den Zeitgenossen des Praxiteles und Skopas geläufig[3], wir werden ihm in Epidauros, ja auch noch unter den Statuen am Mausoleum wiederbegegnen; es ist wie ein sorgfältig festgehaltenes Vermächtniss

---

1) Die Stele wurde bei den Ausgrabungen im Jahre 1863 aufgefunden. Vgl. Salinas, Monumenti sepolcrali scoperti presso la chiesa della Santa Trinità, pl. II, p. 10. Wescher, Revue arch., N. S. VIII, p. 32, 351, pl. 15. Michaelis, Zeitschrift für bildende Kunst N. F. IV, S. 201, fig. 12. Brückner, Jahrbuch des arch. Inst., X, 1895, S. 204.

2) Pausanias I, 29, 11. Das Athener Centralmuseum besitzt die Bekronung dieses vom Staat errichteten Grabes (Curtius und Kaupert, Atlas von Athen I, S. 3. Jane Harrison, Mythology and Mon. of anc. Athens, p. 576). Unter den Namen der Gefallenen, die unter der Palmettenbekrönung des Grabmals eingegraben sind, findet sich auch der des Dexileos (οἵδε ἱππῆς ἀπέθανον ἐν Κορίνθῳ φύλαρχος Ἀντιφάνης ... Δεξίλεως, Ἔνδημος, κ. τ. λ.). Die uns beschäftigende Stele war also auf dem von seiner Familie errichteten Grab des jungen Ritters aufgestellt.

3) So auch der Keramik, wie eine weisse Lekythos des Louvre bezeugt, auf der eine ähnliche Gestalt sich findet. E. Pottier, Monuments grecs, Nr. 11—13, 1881—1884, pl. 3.

des grossen Jahrhunderts, zu dessen glucklichsten Schopfungen es zahlt.

Im Kunstgewerbe hat der Einfluss des funften Jahrhunderts eine dauerndere Spur hinterlassen als irgendwo sonst. Daher bereitet es eine gewisse Schwierigkeit, diejenigen kunstgewerblichen Erzeugnisse, welche den grossen Stil widerspiegeln, mit Sicherheit zu da-

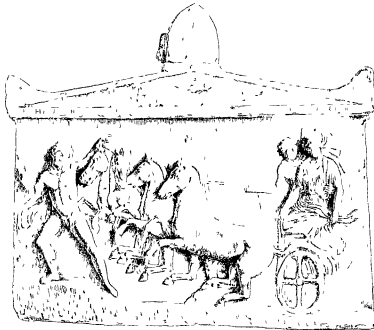



Fig. 90. Entführung der Basile durch Echelos.
Relief von der einen Seite eines Votivbildes für Hermes und die Nymphen. (Athen.)

tiren. Zu den Werken, die unserer Ansicht nach in die Zeit des Uebergangs gehoren, zahlt ein Votivbild fur Hermes und die Nymphen, das zwischen Athen und dem Phaleron gefunden wurde[1]). Der Giebel und die Akroterien, die es bekronen, zeigen durch ihre Form, dass es mit der Dexileosstele gleichzeitig ist. Auf jeder Seite tragt der Stein eine Reliefdarstellung. Der Gegenstand der einen Seite widersteht einer sicheren Deutung. Links empfangt eine weibliche, mit kurzem Untergewand bekleidete Gestalt zwei bartige Manner, die an die Thallophoren des Parthenonfrieses erinnern und von denen der eine an der Stirn zwei Horner tragt, die ihn als Flussgott, als Acheloos oder Kephisos, kennzeichnen, weiter-

1) Kavvadias, Ἐφημ. ἀρχ. 1893, Taf. 9 und 10, S. 129 ff.

hin sieht man die gefallige Gruppe dieser Nymphen, die behaglich plaudernden jungen Madchen gleichen Der Parthenonfries ist fur diese Darstellung so gut wie ausschliesslich maassgebend gewesen Bei dem Relief auf der Ruckseite desselben Votivsteins kommen schon andere Elemente in Betracht (Fig 90) Beigesetzte Inschriften lassen uber den Sinn des Dargestellten keinerlei Unklarheit bestehen Der Mann auf dem Wagen ist Echelos, der Eponyme des Demos Echelida, und die Frau, die er entfuhrt, ist Basile, die Mutter des Helios und der Selene, die von den Athenern mit der phrygischen Gottermutter identificirt wurde[1]) Hermes eilt als Laufer dem Wagen voran Daruber kann kein Zweifel herrschen, das Compositionsverfahren gehort einer Kunstrichtung an, die sehr verschieden ist von der, welche noch am Parthenon in jenen Friespartien mit den Apobaten vorherrscht Der Kunstler begnugt sich nicht mehr damit, die Pferde nur im Profil und auf engen Raum zusammengedrangt darzustellen Indem er die Bespannung schrag von der Seite zeigt, kann er die vier Pferdeleiber mehr entfalten und den einen Pferdekopf sogar aus dem Bild heraus sehen lassen Schon gegen Ende des funften Jahrhunderts machen sich die Stempelschneider der sicilischen Munzen dieselbe Anordnung bei jenen Viergespannen zu eigen, die auf den Munzen von Syrakus vorkommen[2]) Offenbar machte die Plastik zu Beginn des vierten Jahrhunderts eine kleine Umwalzung durch[3]) Aber so geringfugig auch die Auffindung einer neuen Darstellungsweise fur galoppirende Viergespanne erscheinen mag, sie sollte nicht wieder verloren gehen, und wir werden spaterhin beobachten konnen, mit wie grosser Sorgfalt die decorative Plastik an ihr festgehalten hat

§ 2 DIE MONUMENTALE PLASTIK
DIE SCULPTUREN VON DELOS UND EPIDAUROS.

Ausserhalb Attikas mussen wir uns umsehen, wenn wir uber den Stand der decorativen Plastik zu Beginn des vierten Jahr-

1) Vgl die von Kavvadias a a O, S 139 citirten Schriftquellen und vor allem die von Diodorus Siculus (III, 58) berichtete Legende

2) Dieselbe Compositionsweise befolgt auch das schon citirte Relief von Oropos Vgl Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Taf XXVI

3) In seiner Untersuchung über die Reliefs von Lissabon, die eine neu-attische Wiederholung eines dem unseren entsprechenden Typus darstellen, hat Homolle (Bull de corresp hellén XVI, 1892, p 341) die richtige Beobachtung gemacht, dass das Vorbild dieser Reliefs dem vierten Jahrhundert angehoren musse

hunderts uns belehren wollen. Aber damit soll nicht gesagt sein, dass wir Athen ganz aus dem Auge verlieren. Wenn unsere Untersuchung uns auf die Inseln und in den Peloponnes, nach Delos und Epidauros führt, so bleiben wir doch immer im Bann des attischen Einflusses, im besonderen für Delos, das so enge Bande mit Attika verknüpften, braucht dies gar nicht erst nachgewiesen zu werden. Die Nachgrabungen, die Homolle in Delos vorgenommen, haben nahe beim Apollotempel einen kleineren Tempel blossgelegt, der ohne Zweifel der Leto geweiht war. Vor seiner Ost- und Westfront lagen Bruchstücke decorativer Gruppen, die heute zum Theil im Centralmuseum von Athen wieder zusammengesetzt sind[1]). Die Stelle, wo diese Sculpturen gefunden wurden, erlaubt, sie dem Apollotempel zuzuweisen, und Furtwängler hat gezeigt, dass sie Akroterien bildeten, mit denen die beiden Giebel des

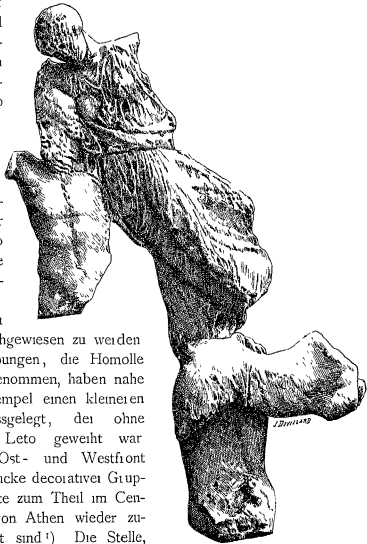



Fig. 91. Boreas entführt die Oreithyia. Akroteriongruppe von einem Tempel auf Delos. (Centralmuseum in Athen.)

1) Kavvadias, Catalog, Nr. 130—135. Die Hauptstücke sind durch Homolle veröffentlicht worden, vgl. Bull. de corresp. hellen. 1879, p. 515—526, pl. X, XI, XII. Vgl. Monuments grecs, 1878, p. 55.

Tempels bekannt waren [1]) Von der Gruppe der Ostseite besitzt das Museum in Athen die zwei Hauptfiguren, den Boreas und die Oreithyia, die von ihm entfuhrt wird (Fig 91) Der Gott entfaltete zwei grosse Flugel, deren Verzapfungslocher man noch unterscheiden kann, mit seinem linken Arm umfasst er die Oreithyia, die er schon von der Erde emporgehoben hat, so dass sie hoch uber das Haupt ihres Raubers mit dem ihrigen hinausragt Das kleine, rennende Pferd zu den Fussen des Boreas soll offenbar die Schnelligkeit des Windes versinnbildlichen, und die zwei Nebenfiguren, von denen noch Bruchstucke ubrig sind, werden erschreckt fliehende Gespielinnen der Oreithyia darstellen sollen So baut sich die ganze Gruppe in pyramidaler Zuspitzung auf, sie bekommt Halt durch die Grosse der ausgespannten Flugel und durch die wogende Fulle der Gewander mit ihren tief gefurchten Falten Eine entsprechende Gruppe kronte die Ostfront Eos entfuhrt in ihren Armen den jungen Kephalos, zu seinen Fussen ist der Hund Lailaps, der Gefahrte des Knaben, und auf jeder Seite entfernen sich zwei Waldnymphen mit grossen Schritten [2]) Trotz des verstummelten Zustandes der Fragmente und der Abnutzung des Marmors erkennt man immer noch in der Boreasgruppe jenen grossen, markigen Stil, dem die Schule des Phidias zum Sieg verholfen hat Ausserdem ist der Gegenstand der Entfuhrung Oreithyias einer attischen Legende entlehnt, und diese Thatsachen berechtigen zu der Behauptung, dass der Tempel unter der athenischen Herrschaft errichtet worden sein muss Es fragt sich nur noch, wann? Bekanntlich fuhrten die Ereignisse des Jahres 404 grosse Aenderungen in den Beziehungen zwischen Delos und Athen herbei Unmittelbar nach Aegospotamoi erlangte Delos seine Freiheit wieder und liess sich in die spartanische Symmachie aufnehmen, erst im Jahre 394, nach der Schlacht bei Knidos [3]), kam es wieder unter die Botmassigkeit von Athen Ist nun der Tempel alter oder jünger als diese vorubergehende Unterbrechung der athe-

---

1) Furtwangler, Arch Zeitung 1882, S 335 ff Homolle, der sie anfangs als Giebelgruppen erklärt hatte, hat sich jetzt Furtwängler's Ansicht angeschlossen Vgl Les travaux de l'Ecole française dans l'île de Délos, 1889, p 35

2) Furtwängler (Arch Zeitung 1882, S 338 f) hat auf Grund eines eingehenden Studiums der Bruchstücke diese beiden Gruppen reconstruirt

3) Man kennt diesen Abschnitt der Geschichte von Delos dank wichtigen Inschriften, die von Homolle (Bull de corresp hellen VI, p 152 sqq.) gefunden und mit Commentar versehen worden sind

nischen Hegemonie? Mit andeien Worten, gehoien die uns beschaftigenden Bildhauer dem Ende des f u n f t e n Jahihundeits oder dem Beginn des v i e i t e n an? Mehiere Gelehrte entscheiden sich fur eistere Annahme und mochten die Erbauung des Tempels um das Jahr 425 ansetzen, d i um die Zeit, wo die Athener Delos ieinigten und die Apollofeste mit neuem Glanz ausstatteten [1]) Doch wenn wir auf die Composition der Giuppen sehen, dann mussen wii der Zeit n a c h 394 den Vorzug geben [2]) wii weiden spatei beobachten, dass die Zeitgenossen des Piaxiteles auf die gleiche Weise Entfuhrungsscenen daistellten und dass die Teiiacottabildnei denselben Weg einschlugen Will man sich davon ubeizeugen, dass diese Anordnungsweise Gluck gemacht und selbst beim Kunstgewerbe Anklang gefunden hat, so muss man nui mit den Akroteiien von Delos gewisse Gruppen aus Tanagia vergleichen, wie diejenige, welche den Hades bei der Entfuhrung der Pioserpina zeigt [3]) Aber dass die Akroterien von Delos einer noch spateren Epoche des vierten Jahrhunderts angehoien sollten, davon konnen wii uns nicht ubeizeugen Ihre stilistischen Eigenheiten bekunden, dass dei Einfluss der phidiasischen Schule noch nicht eiloschen ist, nicht ohne Giund hat man die Oieithyia dei Boieasgiuppe mit der Nike des Paionios veiglichen Wir wissen nicht, ob dei Urhebei dieser Sculpturen ein Athenei oder ein Kunstlei von den Inseln war Aber unwahrscheinlich ist es ja doch nicht, dass ein ionischer Bildhauei, ein Schuler dei Attiker, schon kurz nach 394 diese ganz neue Anoidnungsweise der Figuien erfand und als Giebelbekionung diese Giuppen veiwendete, deren kuhnei Wurf und tiiumphiiende, untei dem Schlag der grossen, weit ausgespannten Flugel einsetzende Bewegung entschieden einen Fortschiitt bedeutete

Wahrend zu Delos lebhafte Thatigkeit herrschte und neue Gebaude im Tempelbezirk Apollo's sich erhoben, bekam auch das Asklepiosheiligthum zu Epidauros durch wichtige Arbeiten ein ganz verandertes Aussehen Seit die von Kavvadias geleiteten Ausgrabungen in den Jahren 1881 bis 1887 auf eine weite Flache hin die

---

1) Furtwängler a a O und in den Meisterwerken, S 250 Lucy Mitchell, Hist of anc sculpture, p 405 Muriay, Greek sculpture, t II, p 217

2) Vgl Homolle, Bull de corresp hellen III, p 526

3) E Curtius, Zwei Giebelgruppen aus Tanagra, Berlin, 1878

Cultstätte von Epidauros[1]) frei gelegt haben, können wir uns eine genaue Vorstellung von dem Hieron machen, zu dem fromme Pilger aus allen Theilen von Hellas strömten, um Heilung und Gesundheit zu erlangen.

In der welligen Ebene, die von den Abhängen des Kynortion und Titthion und den grauen Höhenrücken des Arachnaion malerisch umrahmt wird, drängte sich eine mächtige Gebäudegruppe um den Tempel des Gottes. Hatte man die dorischen Propylaen, durch die man den Bezirk betrat, hinter sich, so kam man zu einem Tempel der Artemis und weiterhin zu einem mit Statuen und Weihgeschenken angefüllten Gebäude, dann folgte der 24 m lange, 13 m breite Asklepiostempel, in dem die chryselephantine Statue, das Werk des Thrasymedes, sich erhob, in der Nähe stand der grosse Altar, umgeben von Kapellen, die der Hygieia, Aphrodite, Themis und dem Apollo Maleatas geweiht waren, westlich davon bewunderte man die Tholos des jüngeren Polyklet, jenes vornehme, kreisrunde Bauwerk, von dem schon die Rede war, sowie die Gemälde des Pausias, die seine Wände schmückten, an der langen Nordmauer endlich bemerkte man einen 74 m langen, doppelten ionischen Säulengang: es war das Abaton, der heilige Raum, wo die Wunder der geheimnissvollen Heilungen sich abspielten. Wenn die Kranken sich gereinigt und durch Gebete in eine gehobene Stimmung versetzt hatten, so verbrachten sie hier eine heilige Nachtwache und erwarteten die Erscheinung des Gottes, in nächtlicher Stille, bei geschlossenen Thüren und ausgelöschten Lampen, vollzogen sich dann hier die Wundercuren, von denen die werthvollen in Epidauros gefundenen Votivsteine ein Langes und Breites zu erzählen wissen[2]).

Von den vielen verschieden alten Gebäuden gehört der Tempel des Asklepios wohl gerade in die uns beschäftigende Zeit. Der Stil

---

1) Ein erster Bericht über die Ausgrabungen von Epidauros, zugleich mit einem Plan des Hierons von Dörpfeld und Kawerau, erschien in den Πρακτικὰ τῆς ἀρχ. Ἑταιρίας, 1883—1884. Vgl. auch Belger, Philolog. Wochenschrift, 27. October 1883, S. 1350. Furtwängler, ebenda 1888, S. 1484. Kavvadias hat die Ergebnisse derselben zuerst in der Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική 1884, S. 49, 1885, S. 41, und sodann in einem umfassenden Werk, Fouilles d'Epidaure, par P. Cavvadias, Athen, bei Vlastos, 1893, publicirt. Diehl hat eine interessante Darstellung dieser Entdeckungen in seinen Excursions archéologiques en Grèce gegeben. Besonders beachtenswerth ist auch die Reconstruction von Defrasse: Epidaure, Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asclépios, par A. Defrasse et H. Lechat. Paris, 1895.

2) Vgl. Cavvadias, Fouilles d'Epidaure, I, p. 23 sqq., wo die französische Uebersetzung dieser Inschriften nach S. Reinach (Revue arch. 1884, II, p. 70, 1885, I, p. 265) abgedruckt ist.

in seinen Sculpturen lasst das schon vermuthen Aber wir erfahren dies auch ausdrucklich durch eine lange Inschrift, welche uber die Arbeiten, die unter des Architekten Theodotos Aufsicht am Tempel ausgefuhrt wurden, im Einzelnen Rechnung ablegt Die Inschrift gehort ins erste Viertel des vierten Jahrhunderts, und die Erbauung des Tempels fand zwischen den Jahren 380 und 375 statt [1]) Uebrigens ist dies nicht das einzige Interesse, das dieser epigraphische Text bietet Er zeigt uns ein ganzes, mit dem Tempelschmuck beauftragtes Bildhauerpersonal an der Arbeit, wir lernen die Vertheilung der Arbeit, ja sogar das Honorar der Kunstler kennen, wir bekommen unmittelbare Fuhlung mit dem wirklichen Leben, das sich in der Geschichte der griechischen Kunst so oft unseren Blicken entzieht Da liefert ein Bildhauer Timotheos fur 900 Drachmen Skizzen oder Vorlagen *(τύποι)* [2]) es handelt sich wahrscheinlich um Modelle fur die Giebelfiguren und Akroterien, derselbe Kunstler hat ubrigens personlich die Akroterien an dem einen Giebel auch ausgefuhrt Wir lernen ferner die Steinmetzen kennen, die nach den Entwurfen des Timotheos arbeiteten Einer von ihnen, Hektoridas, empfangt 1400 Drachmen fur die Statuen, die den einen Giebel fullen sollen und in Submission vergeben werden [3]) Ein anderer Kunstler, dessen Name Theotimos *(Θεό[τιμος])* zu sein scheint, meisselt die Akroterien der einen Front, wàhrend sich Timotheos die Ausfuhrung der anderen vorbehalt er bezieht 2240 Drachmen Ein anderer, Agathinos, muss fur 2738 Drachmen irgend eine wichtige Arbeit ausfuhren Pasithemis dagegen, der nur 12 Drachmen empfangt, ist nur ein einfacher Arbeiter [4]) Wir erkennen daraus deutlich, dass die Sculpturen eines Tempels ein Sammelwerk darstellen, an dem viele Hände sich betheiligen Wahrend aber die ausfuhrenden Kunstler in Epidauros fur uns nur dunkle Namen sind, steht es anders mit dem Meister, der die Entwurfe schuf Dieser Timotheos ist zweifellos derselbe Kunstler, von dem man in Rom eine in den Tempel des palatinischen Apollo verpflanzte Artemisstatue zeigte [5]), derselbe, der

---

1) Kavvadias, Fouilles d'Épidaure I, p 78 Foucart, Bull de corresp hellen XIV, 1890, p 589—594

2) *Τιμόθεος ἕλετο τύπους ἐργασα[σ]θαι*, Zeile 36—37, vgl Zeile 90—91

3) *Ἑκτορίδα[ι] ἐναιετίων τᾶς ἀτέρας κερκίδος*, Zeile 111—112

4) Zeile 97—98, 102—103, 302 Theoxenidas, dem Foucart die Statuen des einen Giebels zuweist, ist kein Bildhauer, sondern nur ein Bürge *(ἔγγυος)*

5) Plinius, Nat Hist 36, 32

mit Skopas, Bryaxis und Leochares am Mausoleum arbeitete, auch eine Statue des Asklepios in Trozen trug seine Unterschrift, ferner Athletenstatuen, Jager, Opferpriester [1]) Man fragt sich, ob dieser Kunstler, den die Verwalter des Tempels nach Argos beriefen, ein Attiker war Wir erfahren nichts uber seine Herkunft, und doch hat diese Annahme viel fur sich, zumal wenn man bedenkt, dass von 397 bis 395 Athen mit Argos und Korinth im Kampf gegen Sparta verbundet gewesen war

Die im Centralmuseum zu Athen vereinigten Marmortrummer gestatten nicht, die Giebel von Epidauros vollstandig wieder zusammenzusetzen [2]) Die aus pentelischem Marmor gemeisselten Statuen sind unter Lebensgrosse, sie haben sehr gelitten und zeigen hier und da Brandspuren, als sei der Tempel durch eine Feuersbrunst zu Grunde gegangen Nur vermuthungsweise kann man in den Fragmenten der Ostfront eine Kentauromachie erkennen [3]) Die viel wichtigeren Bruchstucke des Westgiebels, die etwa zwolf verschiedenen Figuren angehoren, sind zum Theil sehr verstummelt Da ist eine an der Kehle verwundete Amazone, die ganz erschopft von ihrem Pferd herabgleitet, eine andere, die auf ihre Kniee gesunken ist, das schone Haupt eines Sterbenden, ein Pferdekopf legen die Vermuthung nahe, dass hier ein Kampf zwischen Griechen und Amazonen dargestellt war Das Hauptstuck ist die Mittelfigur, eine Amazone zu Pferd, die den rechten Arm hoch hebt, um mit Lanze oder Axt ihren Gegner zu treffen (Fig 92) [4]) Auf den ersten Blick erkennt man ein der attischen Plastik gelaufiges Thema gerade so sitzt der Dexileos des Kerameikos zu Pferde, und diese schone Bewegung des sich baumenden Thieres bezeugt etwas wie Verwandtschaft zwischen den beiden Werken Auch die feine, kraftvolle Ausfuhrung macht dem Steinmetzen, der sie gemeisselt, alle Ehre,

---

1) Pausanias II, 32, 4. Plinius, Nat Hist 34, 91 Winter schlägt vor, ihm eine Leda mit dem Schwan zuzuschreiben, von der die beste Wiederholung sich auf dem Capitol befindet Athen Mittheil XIX, 1894, S 157, Taf VI

2) Die Fragmente sind beschrieben bei Kavvadias, Catalog, Nr 136—158 Ἐφημ ἀρχ, 1884, Taf 3f Fouilles d'Épidaure, pl VIII, XI, p 19—21 Defrasse und Lechat (Épidaure, p. 62—78) haben vortreffliche Abbildungen davon gegeben

3) Hierher gehort der Kopf eines bärtigen Mannes, den ein Gegner an den Haaren erfasst Kavvadias, Fouilles, pl VIII, Fig 13 Defrasse et Lechat a a O, p 71, fig 11.

4) Fouilles d'Epidaure, pl VIII, fig 1 Brunn, Denkmäler, Nr 20 Defrasse et Lechat, Epidaure, p 64—65 Die Statue ist in ihrem augenblicklichen Zustand etwa 0,80 cm hoch

er hat die Falten des Untergewands geschmeidig wiedergegeben und die Flanken des Pferdes, seine machtige Brust und seinen Bauch mit den vorquellenden Adern liebevoll und kraftig modellirt

Fig 92 Kampfende Amazone Mittelfigur des Westgiebels am Asklepieion zu Epidauros (Athen, Centralmuseum)

Wenn man aus den Summen, die den Bildhauern fur die Akroterien bezahlt wurden, einen Schluss ziehen darf, so waren dies nicht einfache Ornamente, sondern richtige Statuen Wie in Delos so hatte auch der Architekt von Epidauros sich fur Gruppen oder Figuren als Giebelbekronung entschieden, und gewiss sind die zwei in der Nahe des Tempels gefundenen Nereidenstatuen den Eckakroterien zuzuweisen [1]) Die Form der Postamente, die lang und

1) *Ἐφημερὶς ἀρχ*, 1884, Taf 3, fig 2, 3, 3a Fouilles d'Epidaure, pl VIII, Nr 2, 3, 3a, pl XI, 16, 17 Kavvadias erkennt darin mit Recht Akroterienfiguren (p 21, 88), aber unmoglich

schmal sein mussten, die sorgfältige Bearbeitung der Rückseite, bestärken uns in dieser Vermuthung; schliesslich liefert uns die symmetrische Haltung der beiden Figuren, von denen die eine nach rechts, die andere nach links gewandt ist, noch ein weiteres Argument. Jede von ihnen sitzt auf einem Pferd, dessen Hinterbeine

Fig. 93. Nereide. Linkes Akroterion von der Westfront des Asklepieion in Epidauros. (Athen, Centralmuseum.)

ins Meer einzutauchen scheinen. Die zur Rechten ist mit einem langen, ungegurteten Gewand bekleidet, das einen Theil des Halses unbedeckt lässt. Die zur Linken trägt einen Chiton, dessen Ueberschlag unter den Achselhöhlen durch kleine Bänder zusammen geschnürt ist, so dass an jedem Arm etwas wie ein kurzer Aermel entsteht (Fig. 93).[1] Wir tragen übrigens Bedenken, in diesen beiden

---

kann man glauben, dass diese Figuren zusammen mit einer dritten das Akroterion des Firstes gebildet hatten. Defrasse (a. a. O., pl. III, p. 73) setzt sie mit Recht an die Giebelecken.

1) Diese Figur ist abgebildet bei Brunn, Denkmäler, Nr. 19. Vgl. Defrasse et Lechat a. a. O., p. 74 sq.

Statuen eine Arbeit des Timotheos selbst zu erkennen, wenn die Composition auch ganz anmuthig ist, so verrath doch die mehrfach harte und flaue Ausführung mehr die Hand eines Handwerkers.

Das Akroterion für die Giebelmitte bildete ohne Zweifel eine Statue, von der jetzt nur noch ein Bruchstück vorhanden ist, trotz der Verstümmelung erkennt man, dass die Figur von grossartig kühner Bewegung war. Es war eine Nike, in der Rechten trug sie einen grossen Vogel, vielleicht einen Hahn, ihr linker Arm war erhoben, um einen Zipfel ihres Gewandes festzuhalten[1]. So kann man also leicht den ganzen bildnerischen Schmuck der Giebelbekronung wiederherstellen: auf den beiden Giebelecken die symmetrischen Gestalten der Nereiden, in der Mitte die stolz sich abhebende Silhouette der Siegesgottin, wie sie die Luft mit ihren grossen, weit ausgespannten Flügeln schlägt.

Fig. 94. Siegesgottin. Akroterion vom Artemision in Epidauros. (Athen, Centralmuseum.)

Die Ausgrabungen haben auch noch andere, interessante Marmorstatuetten zu Tage gefördert, so z. B. drei Siegesgöttinnen in halber Lebensgrosse, die nicht weit vom Tempel der Artemis gefunden wurden[2]. Diese kleinen Statuen bildeten die Akroterien an den Giebeln dieses Tempels, sie sind also gleichzeitig mit den Sculpturen am Asklepieion, da der Artemistempel aus derselben Epoche stammt. Ohne geradezu Werke des grossen Stils zu sein,

1) Fouilles d'Épidaure, pl. XI, fig. 12. Defrasse et Lechat, Épidaure, p. 77.

2) Kavvadias, Catalog, Nr. 159—161. Fouilles d'Épidaure, pl. IX, fig. 15, 16—17 et Lechat, Épidaure, p. 168 sq.

bieten diese Niken vom Artemision immerhin ein gewisses Interesse. Denn sie zeigen uns die Nike des Paionios in verjüngter Auflage. Ein Bein tritt aus dem halb geöffneten Chiton heraus, eine mächtige Faltenmasse verbindet die Gestalt mit der Basis, die Göttin hielt irgend ein Attribut, eine Palme oder einen Kranz. Eine von den drei Statuetten ist noch im Besitz ihres Kopfes, und dieser Kopf ist reizend durch seine schlichte Frisur, seine welligen Haarsträhnen, die sich weich um die Schläfen legen (Fig. 94). Endlich verdient auch noch eine andere verstümmelte Statue Erwähnung, weil sie von einem merkwürdigen Streben nach complicirten Motiven Zeugniss ablegt[1]. Es ist wieder eine Nike, aber sie hat nicht die maassvolle Bewegung der Siegesgöttinnen am Artemision, die sich in regelrechtem, ruhigem Flug erheben. Gerade wie wenn der Künstler nach Schwierigkeiten ordentlich gesucht hätte, brachte er zwischen den beiden Flügeln den flatternden Mantel an: wie ein Segel breitet sich dieser aus und wird auf der Brust in gekünstelten Falten zusammengerafft (Fig. 95). Vielleicht gehörte diese Statue nicht zum architektonischen Schmuck, jedenfalls scheint sie etwas jünger zu sein als die Statuetten am Artemision.

Fig. 95. Niketorso, in Epidauros gefunden. (Athen, Centralmuseum.)

Wenn, wie man zu glauben berechtigt ist, die Sculpturen von Epidauros von der attischen Kunst abhängig sind, so liefern sie uns einen werthvollen Beweis für den Einfluss, den die Kunst Athens gewonnen hat. Ausserdem füllen sie eine empfindliche Lücke aus, denn nun können wir ohne Unterbrechung die Entwickelung ver-

1) Fouilles d'Epidaure, pl. XI, fig. 19.

folgen, welche der Stil von den Reliefs am Niketempel bis zu den Sculpturen des Mausoleums genommen hat. Als Werke der Uebergangszeit erinnern diese Marmorgebilde noch in mehr als einer Hinsicht an den grossen attischen Stil, nur dass der Hang nach gekünstelten Motiven stetig im Wachsen ist, gerade das ist aber, wie wir sahen, das Kennzeichen der in Frage stehenden Periode.

§ 3. DIE MONUMENTALE PLASTIK IN KLEINASIEN

Die Geschichte der Kunstschulen auf den Inseln und in Ionien entzieht sich gegen Ende des fünften und zu Anfang des vierten Jahrhunderts unserer Kenntniss, aber mit Unrecht würden wir daraus folgern, dass ihre Thätigkeit aufgehört habe. Mehrere Meister, die wir bei den Attikern aufgezählt haben, sind in Wahrheit Inselgriechen. So stammt Kresilas von Kreta, Agorakritos, der Lieblingsschüler des Phidias, von Paros, und bald nachher sollte eben diese Insel durch Skopas, einen der grössten Meister des vierten Jahrhunders, berühmt werden. Wenn wir nicht erfahren, wie diese Schulen in der Heimath sich bethätigen, so kommt dies daher, dass die Meister von den Inseln und aus Ionien nach dem griechischen Festland gelockt werden, wo sich ihnen ein grösserer Wirkungskreis aufthut. Die einen gehen nach Athen, andere, wie Paionios von Mende, arbeiten für Olympia. Der Urheber der Nike, von der im ersten Bande die Rede war[1]), muss in der That der ionischen Schule zugerechnet werden. Sein malerischer Stil, sein kühner Schwung, seine auf den Effect abzielende Ausführung bekunden ohne Zweifel einen Meister, der mit der attischen Kunst vertraut ist, aber noch die glänzende und flotte Mache sich bewahrt hat, die den ionischen Künstlern eigen ist.

Jenseits der Inseln des Archipelagus, in Kleinasien, fand der attische Einfluss einen durchaus vorbereiteten Boden. Zwischen Athen und den ionischen Landen bestanden sehr alte Beziehungen, und es ist nur in der Ordnung, wenn Attika, das von dort so viele Anregungen empfangen hatte, nun seinerseits den griechischen Städten des Ostens Bewunderung für seine Maler und Bildhauer abnöthigte. Wir können die Entwickelung, welche durch eine Art von Rückschlag den Stil der grossen attischen Werke nach Kleinasien hinein

1) Vgl. Band I, S. 481—483.

schmal sein mussten, die sorgfaltige Bearbeitung der Ruckseite, bestarken uns in dieser Vermuthung schliesslich liefert uns die symmetrische Haltung der beiden Figuren, von denen die eine nach rechts, die andere nach links gewandt ist, noch ein weiteres Argument Jede von ihnen sitzt auf einem Pferd, dessen Hinterbeine

Fig 93 Nereide Linkes Akroterion von der Westfront des Asklepieion in Epidauros (Athen, Centralmuseum)

ins Meer einzutauchen scheinen Die zur Rechten ist mit einem langen, ungegurteten Gewand bekleidet, das einen Theil des Halses unbedeckt lasst Die zur Linken tragt einen Chiton, dessen Ueberschlag unter den Achselhohlen durch kleine Bander zusammen geschnurt ist, so dass an jedem Arm etwas wie ein kurzer Aermel entsteht (Fig 93)[1] Wir tragen ubrigens Bedenken, in diesen beiden

kann man glauben, dass diese Figuren zusammen mit einer dritten das Akroterion des Firstes gebildet hätten Defrasse (a a O, pl III, p 73) setzt sie mit Recht an die Giebelecken

1) Diese Figur ist abgebildet bei Brunn, Denkmaler, Nr 19 Vgl Defrasse et Lechat a a O, p 74 sq

Statuen eine Arbeit des Timotheos selbst zu erkennen, wenn die Composition auch ganz anmuthig ist, so verrath doch die mehrfach harte und flaue Ausführung mehr die Hand eines Handwerkers.

Das Akroterion für die Giebelmitte bildete ohne Zweifel eine Statue, von der jetzt nur noch ein Bruchstück vorhanden ist; trotz der Verstümmelung erkennt man, dass die Figur von grossartig kühner Bewegung war. Es war eine Nike, in der Rechten trug sie einen grossen Vogel, vielleicht einen Hahn, ihr linker Arm war erhoben, um einen Zipfel ihres Gewandes festzuhalten[1]. So kann man also leicht den ganzen bildnerischen Schmuck der Giebelbekrönung wieder herstellen: auf den beiden Giebelecken die symmetrischen Gestalten der Nereiden, in der Mitte die stolz sich abhebende Silhouette der Siegesgöttin, wie sie die Luft mit ihren grossen, weit ausgespannten Flügeln schlägt.

Fig. 94. Siegesgöttin. Akroterion vom Artemision in Epidauros. (Athen, Centralmuseum.)

Die Ausgrabungen haben auch noch andere, interessante Marmorstatuetten zu Tage gefördert, so z. B. drei Siegesgöttinnen in halber Lebensgrösse, die nicht weit vom Tempel der Artemis gefunden wurden[2]. Diese kleinen Statuen bildeten die Akroterien an den Giebeln dieses Tempels; sie sind also gleichzeitig mit den Sculpturen am Asklepieion, da der Artemistempel aus derselben Epoche stammt. Ohne geradezu Werke des grossen Stils zu sein,

1) Fouilles d'Epidaure, pl. XI, fig. 12. Defrasse et Lechat, Épidaure, p. 77.

2) Kavvadias, Catalog, Nr. 159—161. Fouilles d'Epidaure, pl. IX, fig. 15, 16—17. Defrasse et Lechat, Épidaure, p. 168 sq.

bieten diese Niken vom Artemision immerhin ein gewisses Interesse. Denn sie zeigen uns die Nike des Paionios in verjüngter Auflage. Ein Bein tritt aus dem halb geöffneten Chiton heraus, eine mächtige Faltenmasse verbindet die Gestalt mit der Basis, die Göttin hielt irgend ein Attribut, eine Palme oder einen Kranz. Eine von den drei Statuetten ist noch im Besitz ihres Kopfes, und dieser Kopf ist reizend durch seine schlichte Frisur, seine welligen Haarstrahnen, die sich weich um die Schläfen legen (Fig. 94). Endlich verdient auch noch eine andere verstümmelte Statue Erwähnung, weil sie von einem merkwürdigen Streben nach complicirten Motiven Zeugniss ablegt[1]. Es ist wieder eine Nike, aber sie hat nicht die maassvolle Bewegung der Siegesgöttinnen am Artemision, die sich in regelrechtem, ruhigem Flug erheben. Gerade wie wenn der Künstler nach Schwierigkeiten ordentlich gesucht hätte, brachte er zwischen den beiden Flügeln den flatternden Mantel an: wie ein Segel breitet sich dieser aus und wird auf der Brust in gekünstelten Falten zusammengerafft (Fig. 95). Vielleicht gehörte diese Statue nicht zum architektonischen Schmuck, jedenfalls scheint sie etwas jünger zu sein als die Statuetten am Artemision.

Fig. 95. Niketorso, in Epidauros gefunden. (Athen, Centralmuseum.)

Wenn, wie man zu glauben berechtigt ist, die Sculpturen von Epidauros von der attischen Kunst abhängig sind, so liefern sie uns einen werthvollen Beweis für den Einfluss, den die Kunst Athens gewonnen hat. Ausserdem füllen sie eine empfindliche Lücke aus, denn nun können wir ohne Unterbrechung die Entwickelung ver-

1) Fouilles d'Épidaure, pl. XI, fig. 19.

folgen, welche der Stil von den Reliefs am Niketempel bis zu den Sculpturen des Mausoleums genommen hat. Als Werke der Uebergangszeit erinnern diese Marmorgebilde noch in mehr als einer Hinsicht an den grossen attischen Stil, nur dass der Hang nach gekunstelten Motiven stetig im Wachsen ist, gerade das ist aber, wie wir sahen, das Kennzeichen der in Frage stehenden Periode.

§ 3. DIE MONUMENTALE PLASTIK IN KLEINASIEN.

Die Geschichte der Kunstschulen auf den Inseln und in Ionien entzieht sich gegen Ende des funften und zu Anfang des vierten Jahrhunderts unserer Kenntniss, aber mit Unrecht wurden wir daraus folgern, dass ihre Thatigkeit aufgehort habe. Mehrere Meister, die wir bei den Attikern aufgezahlt haben, sind in Wahrheit Inselgriechen. So stammt Kresilas von Kreta, Agorakritos, der Lieblingsschuler des Phidias, von Paros, und bald nachher sollte eben diese Insel durch Skopas, einen der grossten Meister des vierten Jahrhunders, beruhmt werden. Wenn wir nicht erfahren, wie diese Schulen in der Heimath sich bethatigen, so kommt dies daher, dass die Meister von den Inseln und aus Ionien nach dem griechischen Festland gelockt werden, wo sich ihnen ein grosserer Wirkungskreis aufthut. Die einen gehen nach Athen, andere, wie Paionios von Mende, arbeiten fur Olympia. Der Urheber der Nike, von der im ersten Bande die Rede war [1], muss in der That der ionischen Schule zugerechnet werden. Sein malerischer Stil, sein kuhner Schwung, seine auf den Effect abzielende Ausfuhrung bekunden ohne Zweifel einen Meister, der mit der attischen Kunst vertraut ist, aber noch die glanzende und flotte Mache sich bewahrt hat, die den ionischen Kunstlern eigen ist.

Jenseits der Inseln des Archipelagus, in Kleinasien, fand der attische Einfluss einen durchaus vorbereiteten Boden. Zwischen Athen und den ionischen Landen bestanden sehr alte Beziehungen, und es ist nur in der Ordnung, wenn Attika, das von dort so viele Anregungen empfangen hatte, nun seinerseits den griechischen Stadten des Ostens Bewunderung fur seine Maler und Bildhauer abnothigte. Wir konnen die Entwickelung, welche durch eine Art von Ruckschlag den Stil der grossen attischen Werke nach Kleinasien hinein

---

1) Vgl. Band I, S. 481—483.

trägt, nicht in ihren einzelnen Etappen verfolgen. Aber wir sehen das Ergebniss dieser Entwickelung, und zwar ganz besonders in Lykien, einem Lande, das stets gewissermaassen eine Provinz der ionischen Kunst geblieben ist. Das Wenige, was wir von der lykischen Geschichte im fünften Jahrhundert wissen, macht es uns erst recht begreiflich, dass attische Einflüsse dort eindringen konnten. Gegen 466 hatten sich die Lykier von den Persern frei gemacht und waren dem attisch-delischen Bunde beigetreten; noch im Jahre 446 zählen sie zu den Volksstämmen, die an Athen den „karischen Tribut" *(Καρικὸς φόρος)* entrichten [1]). Wenn gegen 440 die lykischen Dynasten sich aufs Neue der Hoheit Persiens unterwerfen, so behalten sie doch nichts desto weniger eine Vorliebe für griechische Kunst, und die Sculpturen, mit denen sie ihre Prunkgräber schmücken, werden uns wie ein Abglanz von den Schöpfungen Polygnot's und Mikon's anmuthen.

Die lykische Stadt Trysa ist fast nur durch die Ruinen bekannt, die ihre Stelle bezeichnen; heute liegt dort das Dorf Gjolbaschi, auf einem Hochplateau, welches sich zwischen dem Meer und dem Flusse Myros hinzieht. Gegen Ende des fünften Jahrhunderts war es die Residenz eines einheimischen Dynasten, einer gewichtigen Persönlichkeit, wenn man von seinem Grab, das mit grossen Kosten auf einer Felseinebnung in geringer Entfernung von der Stadt erbaut war, auf ihn schliessen darf. Seit 1841 war durch Schönborn die Aufmerksamkeit der Reisenden darauf gelenkt worden, dann hat eine österreichische Expedition unter der Führung von Benndorf und Niemann zweimal, 1881 und 1882/83, die Stätte aufgesucht und ist reichlich für ihre Mühen entschädigt worden: die reiche Sammlung von Basreliefs, die vom Heroon in Gjolbaschi ins Wiener Museum überführt worden ist, hat sich rasch einen angesehenen Platz in der Geschichte der griechischen Plastik errungen [2]). Das Denkmal bestand aus einer Umfassungsmauer, die ein unregelmässiges Rechteck einschloss; auf den Schmalseiten war die Mauer

---

1) Vgl. E. Babelon, Catalogue des monnaies grecques de la Bibl. nat. Les Perses Achéménides, Introd., p. XCII sqq. [Treuber, Gesch. der Lykier, S. 99 f.]

2) Vgl. über diese Sculpturen die stattliche Monographie: Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa von Otto Benndorf und Georg Niemann, Wien, 1889, 1 Band Folio mit einem Atlas von 34 Tafeln. Ferner G. Hirschfeld, Berliner Phil. Wochenschrift, 1889, S. 1421, 1453, 1891, S. 1004. S. Reinach, Gazette des Beaux-Arts, t. VIII, 1 Oct. und 1 Dec. 1892. Noack, Athen. Mittheil. XVIII, S. 304—332.

ungefahr 19, auf den Langseiten 24 bis 25 Meter lang In der Mitte der Sudostseite, von der Stadt her, fuhrte ein Thor in die Anlage (Fig 96), der unsymmetrisch aufgestellte Sarkophag erhob sich nahe der Nordostecke der Umfassungsmauer, daran waren in der Sudostecke bescheidene Anbauten fur die Wachter, sowie Hallen angelehnt, wo man die Gedachtnissfeierlichkeiten abhielt[1]) Mit dem bildnerischen Schmuck war ordentlich Verschwendung getrieben Auf der Innenseite der Mauer waren die beiden obersten Quader-

Fig 96 Das Heroon von Trysa Die südliche Mauer mit dem Eingangsthor

reihen mit einem Bilderfries uberzogen Das Material, ein einheimischer, grauer, etwas hockeriger Stein, setzte die Anwendung der Polychromie voraus, wenn man die nothgedrungen etwas oberflachliche Modellirung der Figuren wirkungsvoll machen wollte Die Sudwand mit dem Eingangsthor zeigte auch an ihrer Aussenseite diesen plastischen Schmuck So ergab sich ein Fries von ungefahr 108 Meter Lange, und wenn man bedenkt, dass dieser Fries aus zwei uber einander angebrachten Streifen bestand, die zusammen 0,94 bis 1,21 m hoch waren, so ergiebt sich daraus, dass uns das Alterthum nur wenige dekorative Werke hinterlassen hat, die sich an Umfang mit diesem vergleichen liessen

1) Eine Reconstruction des Heroons von verschiedenen Seiten aus bieten die Tafeln 1 und 3 des angeführten Werkes von Benndorf und Niemann

Einen etwas einheimischen Geschmack verrath nur die aussere und innere Thorumrahmung[1]) Nach aussen ist namlich der Thursturz mit vier Vordertheilen (προτομαί) von geflugelten Stieren geschmuckt sie springen weit uber die Mauerflucht vor und sind durch Rosetten und ein Gorgoneion von einander getrennt, sie erinnern entschieden an die Saulencapitale von Persepolis Vier kleine Reliefbilder unter diesen Stieren stellen die Mitglieder der Dynastenfamilie in sitzender Haltung dar Auf der Innenseite desselben Thursturzes erkennt man ein ganzes Orchester grotesker Musicanten und mitten darunter ein missgestaltetes Wesen mit dickem Bauch und kurzen Beinen, ganz nach Art des agyptischen Gottes Bes (Fig 97) Allem Anscheine nach sollen diese acht Personen phonicische Kabiren sein, jedenfalls muss das Vorbild fur diese Darstellung in der orientalischen Welt gesucht werden Auf den Thurpfosten dagegen erblickt man jederseits einen zierlichen Tanzer mit dem Kalathos auf dem Haupt, er dreht sich im Tanze und bringt dabei die Falten seines weiten Chitons in flatternde Bewegung Offenbar soll damit auf die Leichentanze angespielt werden, die wir weiterhin ausfuhrlich gezeigt bekommen Links vom Thor befinden sich zwei Reliefbilder, die vom ubrigen Fries sich bestimmt unterscheiden dargestellt ist der lykische Furst auf seinem Wagen und Bellerophon im Kampf gegen die Chimaira Letzterer erscheint gleichsam als Wappenbild des in dem Heroon beigesetzten Herrschers, zweifellos fuhrte dieser den Ursprung seiner Familie in stolzem Selbstgefuhl auf jenen lykischen Helden zuruck, dessen Sohne vor Troja kampften

Man erwarte von uns keine Beschreibung des Frieses in seinen Einzelheiten In einem leichten, flotten, sich uberall gleichen Stile ausgefuhrt, enthalt er keinerlei Partien, welche die Aufmerksamkeit in besonderem Grade fesseln konnten oder die Hand eines Meisters verriethen Das Interesse lenkt sich vor Allem den Vorbildern zu, die den Kunstler leiteten Wir wollen uns daher bescheiden, die dargestellten Gegenstande einfach aufzuzahlen und nur, wo sich nutzliche Vergleiche aufdrangen, etwas langer verweilen Der Fries zerfallt in folgende Abschnitte[2])

---

1) Vgl das Heroon von Gjolbaschi Trysa, Taf VI

2) Vgl die Tafeln XXV—XXVI und XXVII—XXVIII in dem angeführten Werke von Benndorf und Niemann

1 Sudwand, Aussenseite Rechts vom Thor die Sieben gegen Theben, darunter Kampf der Griechen und Trojaner zwischen Stadt und Schiffslager Links vom Thor ein Streit zwischen Griechen und Amazonen, und auf dem unteren Streifen eine Kentauromachie

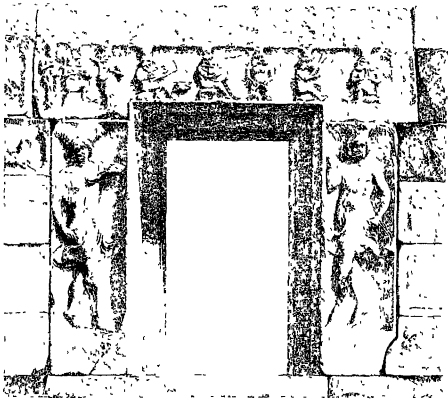



Fig 97 Thor des Heroons von Trysa, Innenseite
(Benndorf und Niemann a a O, Taf VI)

Auf der Innenseite der Sudwand ist rechts der Freiermord und darunter die Kalydonische Eberjagd dargestellt Links erblickt man ein Gelage Auf dem unteren Streifen tragen Diener Platten auf oder halten Becher an die Oeffnung eines vollen Weinschlauchs Weiterhin folgt eine der merkwurdigsten Scenen des ganzen Frieses Knaben und Madchen, die beim Klang der Doppelflote tanzen Die Madchen tanzen zwei und zwei, indem sie sich bald auf einander zu bewegen, bald sich um sich selbst drehen, wobei sich ihr Gewand in spiralformige Falten legt (Fig 98)

2 Ostwand Ueber beide Streifen, doch sehr verstummelt

und mit grossen Lücken, sind folgende Scenen vertheilt: eine Kentauromachie, die Thaten des Theseus, ein Gelage.

3. Nordwand. Von links nach rechts auf beiden Streifen die Entführung der Leukippiden durch die Dioskuren, weiterhin eine Jagdscene und darunter ein Kampf zwischen Lapithen und Kentauren.

4. Die Westwand enthält eine grosse, nach Art eines Triptychon in drei Theile zerfallende Darstellung: links Kampf zwischen den griechischen Schiffen und den Mauern von Troja, in der Mitte, die Einnahme dieser Stadt, rechts Achill und die Griechen im Kampf gegen die Amazonen.

Fig. 98. Fragment vom Fries des Heroons von Trysa, Südwand, Innenseite, östliche Hälfte (Benndorf und Niemann a. a. O., Taf. XX.)

Wir haben die von Benndorf vorgeschlagenen Benennungen, die dieser Forscher auf Grund der sorgfältigsten Einzelstudien aufgestellt hat, uns zu eigen gemacht. Das Hauptergebniss seiner Forschung ist, dass die Friese am Heroon zu Trysa unter dem Einfluss der grossen, uns für immer verlorenen Compositionen Polygnot's, Mikon's und ihrer Nachfolger entstanden sein müssen, diese in Stein gemeisselten Gemälde sind gleichsam eine Uebersetzung der attisch-ionischen Fresken des fünften Jahrhunderts in den Reliefstil. Um vom Bekannten zum Unbekannten, von sicheren Vergleichspunkten zu blossen Muthmaassungen vorzurücken, so ist zunächst bei dem Freiermord auf der Innenseite der Südwand zu verweilen (Fig. 99, A)[1]. Das Bild illustrirt den 22. Sang der Odyssee. Da sieht man zunächst Penelope im Frauengemach neben einer grossen Kline stehen, bekleidet wie die Athenerinnen am Parthenon, in der Haltung an die Eurydike des Orpheusreliefs erinnernd. Vor ihr

1) Vgl. Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa, S. 96—105, Taf. VII und VIII, A 1, A 6.

stehen die treu gebliebenen Dienerinnen, die aber, welche davon eilt, soll offenbar die Melantho sein, die sich durch die Freier hatte gewinnen lassen. Odysseus, der drohend in der einen Hand das Schwert, in der anderen eine Fackel hält, eilt nach dem Männersaal. Es folgt nun die Mordscene. Durch die halb geöffnete Thür, hinter der ein kleiner Sklave sich zitternd verbirgt, stürmen Odysseus und Telemach herein, der eine ist mit dem Bogen, der andere mit dem Schwert bewaffnet, und so bilden sie zusammen eine Gruppe, welche an die Tyrannenmörder Antenor's erinnert. Die Freier sind auf acht Ruhebetten gelagert, theils hat sie der Pfeil des Odysseus schon ereilt, theils decken sie sich erschreckt mit ihren Mänteln oder mit Tischen und Polstern. Vergleicht man die Schilderung der Odyssee, so erkennt man sofort in dem Freier auf der vordersten Kline den Eurymachos, den einzigen, der den Muth besass um Gnade zu flehen. Der zum Tode getroffene Jüngling, dessen Hand der am Fuss der Lagerstatt liegende Becher entfallen ist, soll Antinoos sein.

Fig. 99 A, B. Fries am Heroon von Trysa, Südwand, Innenseite. (Benndorf und Niemann a. a. O., Taf. VI.)

Dieser trachtete jetzt das schöne Gefäss zu erheben,
Golden und zweigeöhrt, und schon in den Händen bewegt' er's
Aber Odysseus schnellte den Pfeil ihm grad' in die Gurgel,
Dass aus dem zarten Genick die eherne Spitze hervordrang.
Nieder sank er zur Seit', und der Hand entstürzte der Becher,
Schnell dem Erschossenen fuhr ein dicker Strahl aus der Nase,
Dunkelen Menschenbluts.[1])

Diese Mordscene finden wir, zwar abgekürzt, aber überraschend ähnlich, auch auf einer attischen Vase[2]) des fünften Jahrhunderts abgebildet, und zweifellos war das Vorbild für den Vasenmaler wie für den Bildhauer am Heroon jener Freiermord, den Polygnot im Pronaos des Tempels der Athena Areia in Platäa gemalt hatte.[3])

Schwieriger ist es, die Vorlage für die Kalydonische Eberjagd (Fig. 99 B)[4]) nachzuweisen, eine Composition voll Bewegung und Leben, reich an malerischen und geistvollen Einzelheiten. Man betrachte nur die Jäger, die ihren verwundeten Genossen wegführen, oder den Mann, der Wasser aus dem Brunnen heraufzieht, um dessen Wunden abzuspülen. Die Gruppe mit dem Verwundeten, den ein Jäger stützt, findet sich in Phigalia wieder, und schon dieser eine Umstand deutet auf Entlehnung von irgend einem attischen Werk. Vielleicht schöpfte der Bildhauer aus verschiedenen Quellen, vielleicht erinnerte er sich auch an ein Freskogemälde, das Aristophon, ein Bruder Polygnot's, in Samos gemalt hatte: es stellte einen sehr ähnlichen Gegenstand dar, nämlich den Argonauten Ankaios, den ein Eber verwundet hatte.[5])

Unter den Scenen, welche die Südmauer auf ihrer Aussenseite schmücken, befinden sich zwei, der Amazonenkampf und die Kentauromachie, welche so zu sagen in der monumentalen Plastik classisch sind.[6]) Wie viele Motive waren schon von dem Fresko, das Mikon am Theseion gemalt hatte, in die attische Plastik übergegangen! Die Gruppe mit Kaineus und den beiden Kentauren, die Amazone, deren Pferd in die Kniee fällt, sind augenscheinliche

---

1) Odyssee, XXII, v. 9 ff.

2) Vase von Corneto im Berliner Museum, Monum. ined. dell' Inst., X, 53. Das Heroon, S. 102—103.

3) Pausanias IX, 4, 2: Γραφαὶ δέ εἰσιν ἐν τῷ ναῷ Πολυγνώτου μὲν Ὀδυσσεὺς τοὺς μνηστῆρας ἤδη κατειργασμένος.

4) Das Heroon, Taf. VII—VIII, B 1. B 7.

5) Plinius, Nat. Hist. 35, 138.

6) Das Heroon, Taf. XXIII.

Reminiscenzen an das Theseion und an Phigalia Dafur bieten die beiden Friese zur Rechten einige ganz neue Gegenstande Der Zug der Sieben gegen Theben ist eine symmetrische Composition, deren Mittelpunkt der Zweikampf des Eteokles und Polyneikes bildet[1]) Auf der einen Seite davon sieht man den Wagen des Adrastos, auf der anderen den des Amphiaraos, der soeben in den Erdboden versinkt Rechter Hand ist die Stadt Theben durch einen Thurm angedeutet, an dessen Fuss ein Soldat in die Trompete stosst, wahrend Kapaneus von der Hohe der Leiter, die er gegen die Mauern gelehnt hat, zu Boden sturzt Man wird nicht behaupten wollen, dass der Bildhauer von Trysa diese der lykischen Sage durchaus fremde Scene ganzlich neu componirt habe, vielmehr durfte ein Maler, der von einem Lied des thebanischen Kyklos die Anregung empfangen hatte, ihm das Modell dazu geliefert haben Onasias, einer der Mitarbeiter des Polygnot, hatte in Plataa den Zug gegen Theben dargestellt[2]), und wenn die kurze Beschreibung, die wir von diesem Gemalde besitzen, nicht durchweg mit dem Fries von Trysa sich deckt, so erklart sich dies daraus, dass mehr als ein Kunstler an diesem Gegenstand sich versucht haben wird Mit der Scene des unteren Streifens, dem Schiffskampf der Griechen und Trojaner[3]), kehren wir zum homerischen Kyklos zuruck Die griechischen Fahrzeuge mit aufwarts gebogenen Vordertheilen sind soeben am trojanischen Gestade gelandet Das Handgemenge beginnt unter den Augen des Priamos, der von der Hohe seines Thrones dem Kampfe zuschaut zwei Manner tragen gerade auf einem Schild den Protesilaos fort, der als erster von den Hellenen auf trojanischer Erde den Tod fand Man kann beinahe mit Sicherheit das Gedicht bezeichnen, welches zu der Originalcomposition dieser Scene anregte, sie muss den *Κύπρια*, einem Werk des Stasinos von Cypern oder des Hegesinos von Salamis, entlehnt sein, das die Abenteuer des trojanischen Kriegs, soweit sie der Handlung der Ilias vorangingen, ausfuhrlich geschildert hatte Wir sehen hier gleichsam die erste Episode aus einer ganzen Folge von Scenen, die auf dem Fries der Westwand in grosser Ausfuhrlichkeit uns vorgefuhrt werden

---

1) Das Heroon, Taf XXIV, A 1, A 6
2) Pausanias IX, 4, 1, 5, 11
3) Das Heroon, Taf XXIV, B 1, B 5

Wir wollen uns bei den Jagdscenen der Nordwand nicht länger verweilen und ebenso wenig bei der zweiten Darstellung einer Kentauromachie, die ihre rechte Hälfte füllt. Unsere ganze Aufmerksamkeit wird durch den Fries zur Linken, durch den Raub der Leukippiden, erregt [1]. Polygnot hatte diesem Gegenstand im Anakeion in Athen ein Freskobild gewidmet [2], nach Pausanias hatte der thasische Maler die Hochzeit der Tochter des Leukippos mit den Söhnen des Aphareus oder vielmehr den Moment dargestellt, wo die Dioskuren durch Entführung der beiden jungvermählten Frauen die Festlichkeit unvermuthet stören. Eben dies führt uns auch der Fries von Trysa vor. In der Mitte erblickt man einen perspectivisch dargestellten Tempel. Rechts davon wird ein Opfer für die Hochzeitsfeier vorbereitet: auf Tischen stehen grosse eherne Becken, Priester ziehen den geschlachteten Opferthieren die Haut ab. Da ertönen Alarmrufe. Diener rennen nach dem Tempel zu, während im Vordergrund Leukippos und sein Weib Philodike ganz bestürzt in Jammer ausbrechen. Die Gespielinnen der Leukippiden geben eine stillere Gruppe ab, theils stehend, theils sitzend bilden sie einen lieblichen Chor von Klagefrauen, der schon etwas an die reizende Darstellung derselben im vierten Jahrhundert gemahnt. Auf der anderen Seite des Tempels entfliehen die Dioskuren, mit den geraubten Frauen im Arm, auf ihren Streitwagen. Bewaffnete Männer verfolgen sie, doch schneller noch sind die beiden Reiter, die den Räubern auf den Fersen sind. In diesen beiden Gestalten, die dem Parthenonfries entlehnt sein konnten, erkennt man leicht die beleidigten Ehegatten, die beiden Söhne des Aphareus, Lynkeus und Idas. Man kann füglich nicht bezweifeln, dass der Bildhauer sich sehr genau an die Composition Polygnot's gehalten hat: die nach conventioneller Perspective über einander angelegten Gründe, die Figuren, welche mit halbem Leib hinter dem Tempel erscheinen, entsprechen durchaus den Gepflogenheiten der Wandmalerei im fünften Jahrhundert, das Verständniss aber für dramatische Empfindung, die geschickt durch Uebergänge vermittelten Contraste, all' das stimmt gut zu der Vorstellung, die wir uns vom Maler der Nekyia zu bilden vermögen.

---

1) Das Heroon, Taf. XVI.

2) Pausanias I, 18, 1.

Das beste Stück des Frieses befindet sich innen an der Westwand. Die grosse Bilderfläche erinnert entschieden an ein Freskogemälde des fünften Jahrhunderts. Wie beim Raub der Leukippiden füllt die Composition beide Streifen; der Bildhauer wollte sich Raum gönnen. Wo äussere Nöthigungen ihn zwangen, die Figuren in zwei Reihen über einander anzubringen, da zeigte wohl auch das Originalgemälde die betreffenden Figuren auf zwei Gründen; es entspricht das dem Verfahren, das auch die Vasenmaler bei der Nachahmung Polygnot's sich zu eigen machten.[1]) Drei deutlich von einander unterscheidbare Gegenstände sind auf diesem „Triptychon" zur Darstellung gelangt: *der Kampf in der Ebene zwischen den Schiffen und Troja, die Einnahme von Troja, der Kampf Achill's gegen die Amazonen*.[2]) Die erste Scene füllt die linke Seite. Die griechischen Schiffe liegen am Strande; ihre hohen, gekrümmten Hintertheile, die allein sichtbar werden, müssen, wie so oft, genügen, um die Anwesenheit einer Flotte zu bezeichnen. Der Kampf zerfällt in eine Reihe von Zweikämpfen; die Trophäen, die Baumstrunke, die sich hie und da erheben, dienen nur dazu, die Fugen der Reliefplatten zu verdecken. Wenn man vom Stil absieht, so ist diese Scene entschieden demselben Geist entsprungen wie die decorativen Sculpturen Attikas: dieselben Gegenstände, die gleichen Episoden, das nämliche Streben nach Bewegung hier wie dort. In der Mitte und nach rechts hin verändert sich die Scene. Man erblickt die Mauern Trojas, von Vertheidigern besetzt (Fig. 100). Da ist zunächst eine sehr in die Augen fallende Gruppe: man sieht einen Krieger, der seine Mitstreiter zu ermahnen scheint, ferner einen Greis, der mit dem Scepter in der Hand auf einem Thron sitzt, endlich eine Frau unter einem Sonnenschirm, den eine Sclavin über sie hält. Benndorf erkennt Aeneas, Priamos und Helena in diesen drei Figuren. Weiter nach rechts sieht man, wie die Stadt nun schon ganz eng eingeschlossen ist (Fig. 101): gedeckt durch ihre Schilde eröffnen die Belagerer den Sturm, andere dringen durch Ausfallthore in die Festung, ja, ihre dicht geschlossenen Reihen zeigen sich schon auf den Zinnen.*) Endlich ist die Stadt erobert; man sieht es an den Bewohnern, die eilends

1) Vgl. P. Girard, La Peinture antique, p. 181. — 2) Das Heroon, Tafel IX—XV.

*) [Diese „dichtgeschlossenen Reihen" auf den Zinnen sind offenbar Vertheidiger, nicht, wie Collignon will, eingedrungene Belagerer.]

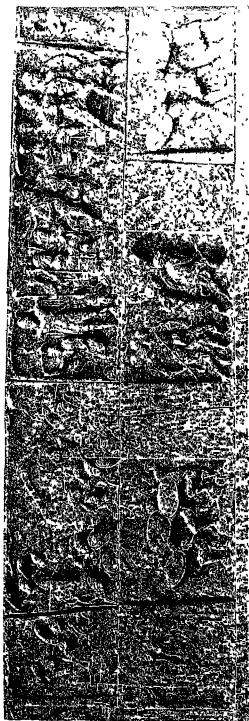



Fig 100 Fries am Heroon von Trysa. Westwand, Innenseite (Benndorf und Niemann a a O, Taf XII)

entfliehen Ein Weib entfernt sich auf einem Maulthier, das ein Diener lenkt Ein flüchtiges Paar führt einen mit Gepäck beladenen Esel mit sich, eine Episode, die uns deshalb interessirt, weil sie Pausanias in der Iliupersis Polygnot's zu Delphi verzeichnet[1]) gewiss hat sie der Künstler von Trysa nicht frei erfunden Es ist wohl ohne weiteres zuzugeben, dass die belagerte Stadt Troja sein soll, und dass der Bildhauer die Idee zu seiner Darstellung einem Gemälde, einer für uns verschollenen Ἰλίου ἅλωσις, entlehnt hat Alle etwa noch vorhandenen Zweifel verscheucht die letzte der drei Darstellungen, der Kampf Achill's gegen die Amazonen, welche Troja zu Hülfe gekommen waren Dieser Kampf bildete den Inhalt der Aethiopis des Arktinos, er ist durchaus an seinem Platz in dieser Art von Trilogie Was die Darstellungsweise betrifft, so kann man die Nachahmung eines attischen Vorbilds nicht verkennen man braucht nur diese Ama-

1) Pausanias X, 27, 4

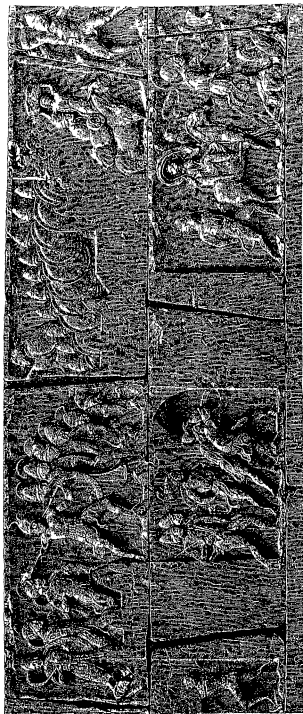



Fig 101 Fries am Heroon von Trysa Westwand, Innenseite (Benndorf und Niemann a. a. O., Taf XIII)

zonen anzuschauen, die so vollig den Reitern am Parthenonfries gleich sehen, um ohne Weiteres zu wissen, nach welcher Vorlage sie geschaffen wurden

Betrachten wir endlich den Westfries noch als Ganzes, wie er in drei Hauptabschnitte zerfallt, wie diese drei Abschnitte angeordnet sind, und wie die Scene mit der Eroberung Trojas im Mittelpunkt der Darstellung steht so mussen wir unbedingt Benndorf beipflichten, der den Fries von Trysa aufs Bestimmteste mit dem grossen Fresko in der Poikile zu Athen, dem gemeinsamen Werk des Polygnot, Panainos und Mikon, in Zusammenhang bringt Auf den Wanden dieser Halle sah man der Reihe nach 1 die Schlacht bei Marathon, begrenzt auf der einen Seite durch die phonicischen Schiffe, 2 die Iliupersis, 3 den Kampf des Theseus gegen die Amazonen Es ist unmoglich, diesen augenscheinlichen Parallelismus in Abrede zu stellen Man braucht allerdings nicht geradezu daraus zu folgern, dass der Fries der Westwand unmittelbar dem Freskogemalde der Poikile entnommen wurde, doch wird so viel wenigstens einzuraumen sein, dass der Bildhauer jenem Wandgemalde sowohl die Gegenstande als auch das Compositionsverfahren entlehnt hat

Der herrschende Grundzug bei diesen Friesen ist in der That der einer weitgehenden Compilation, wobei der Kunstler viele der decorativen Malerei entlehnte Elemente verwerthet hat Anders lassen sich unmoglich diese Scenen aus der trojanischen und thebanischen Sage erklaren, die aus denselben Dichtungen geschopft waren, denen auch Polygnot und seine Zeitgenossen den Stoff fur ihre Fresken entnommen hatten Und wenn wir nun in wenigstens zweien von diesen Friesen, in der Darstellung des Freiermords und des Leukippidenraubes, Gegenstande erkennen, die auch von dem grossen thasischen Maler bearbeitet worden waren, so erhebt sich Benndorf's Vermuthung zur Gewissheit Schwieriger ist es festzustellen, ob der Bildhauer nichts weiter als ein Copist war, oder ob er theilweise auch seinen personlichen Geschmack zur Geltung brachte Dafur mussten wir vor Allem wissen, wie denn jene malerischen Vorbilder beschaffen waren Nun aber streitet man sich noch heute und wird sich in alle Zukunft daruber streiten, wie man jene grossen Wandgemalde von Athen und Delphi, in denen Polygnot so Wunderbares geleistet, sich eigentlich zu denken hat Gewiss ist, dass die Uebertragung in den Reliefstil dem Bildhauer

eigenthümliche Schwierigkeiten bereiten musste. Die doppelte Quaderschicht zwang ihn, seine Figuren in zwei Reihen anzuordnen[1]), er musste darauf verzichten, sie in mehreren Gründen aufzustellen, überhaupt sie mit derjenigen Freiheit zu gruppiren, die wir gern bei Polygnot voraussetzen, weil wir sie auf den Vasengemälden, die seinen Stil wiederzuspiegeln scheinen, angewendet sehen.

Abgesehen von diesen Aenderungen muss man zugeben, dass der Bildhauer dem Maler sehr genau gefolgt ist. Wir greifen hier so zu sagen mit Händen das Verfahren dieser Künstler zweiten Rangs, die zwischen den grossen Meistern und den schlichten Marmorarbeitern eine Zwischengruppe bildeten. Wir können sie uns gut vorstellen, wie sie die berühmten Werke von Athen oder Delphi studiren und ihre Skizzenbücher mit Zeichnungen füllen, ganz in der Art jener reisenden Künstler aus Holland oder Flandern, die im 16. Jahrhundert, den Bleistift in der Hand, Italien durchwanderten[2]), wir können uns ausdenken, wie sie eine reiche Mustersammlung mit heimbringen und daraus gelegentlich schöpfen, um mühelos mit umfangreichen Compositionen den Raum zu füllen, den ein glücklicher Auftrag ihrem Meissel zur Verfügung stellte.

Nun gilt es aber noch, die Heimath dieser Bildhauer zu ermitteln, die eine so genaue Erinnerung an die Denkmäler des eigentlichen Hellas nach Lykien verpflanzten. Man wird kaum an Bildhauer von attischer Herkunft denken können: nichts erinnert in den Reliefs von Trysa an die scharfe und kraftvolle Ausführung der athenischen Friesdarstellungen. Auch Lykier dürften es schwerlich gewesen sein, denn kein Name eines aus Lykien gebürtigen Bildhauers berechtigt uns, die Existenz einer lykischen Localschule vorauszusetzen. Am liebsten möchten wir die Friese des Heroons ionischen Künstlern zuschreiben, die in den Ueberlieferungen der griechischen Schule des Ostens alle jene stilistischen Gewohnheiten vorfanden, die uns in Trysa auffielen: eine Vorliebe für das malerisch

---

1) Wir können Benndorf nicht beistimmen, wenn er auch die Scenen der delphischen Iliupersis des Polygnot in zwei Reihen mit Unterabtheilungen angeordnet wissen will. Vgl. in den Wiener Vorlegeblättern, 1888, Taf. XII, Nr. 3 die von Michalek gezeichnete Reconstruction. Mir scheint C. Robert in seiner Wiederherstellung der Nekyia der Wahrheit näher zu kommen. 16. Hallisches Winckelmannsprogramm 1892, mit einer Zeichnung von Hermann Schenck.

2) Vgl. z. B. die Skizzenbücher von Künstlern des 16. Jahrhunderts, die Michaelis (Jahrbuch des arch. Instituts 1892) bearbeitet hat.

behandelte Relief, eine leichte, fliessende, wenig nachdrückliche Ausführung.

Für die Datirung des Denkmals bietet der augenscheinliche Zusammenhang, in dem unser Fries mit den Gemälden der Zeitgenossen des Phidias steht, den bestimmtesten Anhaltspunkt, daneben auch die Form der Waffen und Costume, im Besonderen der dorische Chiton der Frauen. Mit Rücksicht darauf hat Benndorf die Erbauung des Heroons in die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts gesetzt und zwar näher der Mitte als dem Ende des Jahrhunderts[1]). Indessen, wenn man bedenkt, dass die Muster, die der Bildhauer nachahmte, nicht nur einer vorübergehenden Beliebtheit sich erfreuten, sondern lange Zeit hindurch immer und immer wieder zu Rathe gezogen wurden, und endlich, dass Lykien für die griechische Kunst etwas abseits vom Wege lag, so ergiebt sich, dass man bei diesen chronologischen Bestimmungen einen gewissen Spielraum zulassen muss. Ein derartiges Werk kann ebenso gut am Ende des fünften, wie zu Beginn des folgenden Jahrhunderts zur Ausführung gekommen sein.

Die Nachahmung attisch-ionischer Vorbilder ist einer der zahlreichen Berührungspunkte zwischen dem Heroon von Trysa und dem anderen lykischen Denkmal, das als Nereidenmonument bekannt ist. Als Fellows im Jahre 1838 Lykien durchforschte, entdeckte er auf einem Hügel bei Xanthos die Trümmer dieses Gebäudes. Fünf Jahre später hatte anlässlich einer zweiten Expedition der englische Reisende das Glück, eine reiche Ernte von Architekturstücken, Säulen, Friesen, Statuen, Giebelfragmenten und Akroterien nach London heim zu bringen[2]). Wie sie jetzt in einem besonderen Saal des Britischen Museums vereinigt und geschmackvoll aufgestellt sind, bilden sie ein geschlossenes Ganzes, wie man es in unseren Museen selten findet: nichts Unzugehöriges stört das Auge, man bekommt vielmehr den Eindruck vollendeter, stilistischer Einheit. Dank der

---

1) Das Heroon, S. 231 ff.

2) Vgl. Fellows, The Xanthian marbles, their acquisition and transmission in England 1843, und Account of the Ionic Trophy monument excavated at Xanthos 1848. Diese Arbeiten wurden dann wieder abgedruckt in Fellow's Travels and researches in Asia Minor, 1851. Für die Ergänzung des Denkmals ist Falkener, Museum of classical Antiquities I, p. 256 zu vergleichen. Die Sculpturen sind zum ersten Mal in ihrer Gesammtheit publicirt worden in den Monumenti inediti dell' Instituto, vol. X, pl. 11—18 mit Commentar von Michaelis (Annali 1874, pl. 216, 1875, p. 68). Die besten Abbildungen bietet Brunn, Denkmäler, Nr. 211—219.

Reconstruction, welche in Reliefform unter der Leitung Fellows ausgeführt worden ist, kann man sich, ohne den Saal zu verlassen, eine ziemlich genaue Vorstellung von der Gestalt des Bauwerks verschaffen[1]) ein Theil des Unterbaus, der mit sammt seinem architektonischen Schmuck wieder aufgerichtet ist, erlaubt auch die Grössenverhältnisse abzuschätzen Das Denkmal bestand aus einem rechtwinkeligen Unterbau aus lykischem Kalkstein, der 10,01 m lang und 6,75 m breit war zwei Friese schmückten ihn Auf dieser Basis erhob sich eine Art ionischer Tempel, der sich nach Westen öffnete und dessen ungetheilte Cella von einer ionischen Säulenhalle umgeben war vier Säulen standen auf den Schmal-, sechs auf den Langseiten Der Tempel besass Sculpturenschmuck in den Giebeln, einen Fries über dem Architrav und einen inneren Fries, der oben um die Cellamauer lief[2]) Statuen, die in den Zwischenräumen der Säulen standen, ergänzten den bildnerischen Schmuck

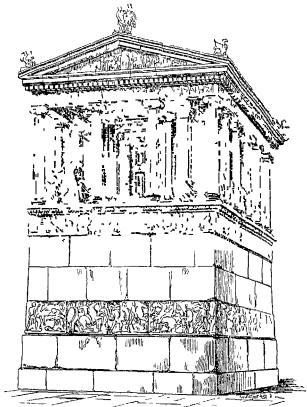



Fig 102 Das Nereidenmonument, reconstruirt nach Falkener (The Museum of classical Antiquities, p 256)

1) Der Architekt Rhode Hawkins, der mit Fellows die Ausgrabungen unternahm, hat die Maasse dafür geliefert Neue Nachforschungen über die Dimensionen des Denkmals, die Benndorf und Niemann vornahmen, haben in einigen Punkten die Reconstruction Fellows' berichtigt, besonders gilt das von der Zahl der Säulen Reisen in Lykien und Karien I, S 89 Tafel XXIV giebt den gegenwärtigen Zustand des Unterbaus

2) J Six (Journal of Hellen Studies, t XIII, 1892—1893, p 135) berichtet von einer interessanten, vor kurzem gemachten Entdeckung Die Felder der Decke (lacunaria) waren bei Bau mit Malereien versehen Plinius (Nat Hist 34, 124) schreibt diese Neuerung dem Pausias, der an der Tholos zu Epidauros gearbeitet hat Lacunaria primus pingere instituit

Saulen, Kapitale, Eierstabe und Perlschnure, kurz die ganze Architektur ist im reinsten ionischen Stil ausgefuhrt, und die Kapitale im Besonderen erinnern Punkt fur Punkt an die am Erechtheion (Fig 102)[1])

Der Name Nereidenmonument ist einfach dadurch aufgekommen, dass weibliche Statuen mit Meeresattributen sich daran finden[2]), die Bestimmung des Gebaudes kommt darin nicht zum Ausdruck In Wahrheit stellte dies gleich dem Heroon von Trysa ein Grabmonument vor, es war Gruft und Siegesdenkmal zugleich und zu Ehren eines lykischen Herrschers errichtet, der im Ostgiebel im Kreis seiner Familie thront[3]) Der Luxus der Grabanlage, die Schlachten und Siege, auf die in den Friesen angespielt wird, legen es nahe an einen jener Dynasten zu denken, die in Xanthos residirten und zugleich uber die anderen lykischen Stadte eine Art Oberhoheit ausubten Wir kennen mehrere derselben aus ihren Munzen, so den Kuperlis, so den Chreis, der auf einer wichtigen Stele aus Xanthos sich ruhmt, er habe zahlreiche Burgen mit Hulfe der stadteerobernden Pallas eingenommen[4]) Nach der wahrscheinlichsten Annahme war es das Grab des Herrschers Perikles, der nach Theopomp Telmessos am Glaukosgolf[5]) erobert hatte und Herr von ganz Lykien geworden war Die lykischen Munzen setzen uns in den Stand, das Datum dieser Ereignisse festzustellen Perikles von Lykien regierte schon vor 374, und der Text des Theopomp setzt die Einnahme von Telmessos um das Jahr 375 an[6]) Anderer-

---

1) Vgl Puchstein, Das ionische Kapitell, S 27f

2) W Lloyd (Xanthian marbles, the Nereid monument, London, 1845) brachte ihn in Vorschlag

3) Michaelis (Annali a a O) hat die alten Vorschlage von Fellows und Lloyd zuruckgewiesen ersterer dachte an ein Siegesdenkmal zur Erinnerung an die Einnahme Lykiens durch Harpagos (540), letzterer erblickte darin ein Denkmal an die Befreiung Lykiens nach der Schlacht am Eurymedon

4) Babelon, Catal des monnaies grecques Les Perses Acheménides, introd p XCVIII—CII

5) Theopomp, fragm III in Fragm Hist Graec ed Didot I, p 295 Vgl Michaelis, Annali, 1875, S 170

6) J P Six, Monnaies lyciennes, Revue numismatique 1887, p 76 Babelon a a O, S CX Furtwangler (Arch Zeitung, 1882, S 359), der die Errichtung des Nereidenmonuments noch ins fünfte Jahrhundert versetzt, nimmt an, dass die Einnahme von Telmessos schon fruher stattgefunden haben konne, nämlich bald nach 425, also kurz nach der Zeit, wo Telmessos noch Tribut an Athen entrichtet habe Aber Six hat gezeigt, dass die in den attischen Tributlisten erwähnte Stadt (C I A, I, 37 und 324) nicht Telmessos, sondern Telemessos in Karien ist (Monnaies lyciennes, p 93, vgl Perrot et Chipiez, Hist de l'art, V, p 356, note 1) Die chronologische Angabe des Theopomp behält also ihre Gultigkeit, und seine Erzählung hat nicht, wie Michaelis annimmt, den Charakter einer Einschaltung

seits scheint die Regierungszeit des Dynasten sich nicht über das Jahr 362 erstreckt zu haben, denn zu dieser Zeit wurde Lykien nach einer durch Maussolos im Namen des Grosskönigs niedergeworfenen Empörung der Satrapie Karien einverleibt. Wenn nun das Denkmal in Xanthos wirklich das Heroon des Perikles ist und wenn es, wie anzunehmen, zu seinen Lebzeiten errichtet wurde, dann ergiebt sich daraus, dass der Bau der ersten Hälfte, ja dem ersten

Fig. 103. Nereidenmonument. Stück vom grossen unteren Fries des Unterbaus (Britisches Museum.)

Viertel des vierten Jahrhunderts angehört[1]. Es erübrigt nun noch zu untersuchen, in wie weit der Charakter der Sculpturen zu dieser Annahme passt.

Das Britische Museum besitzt ansehnliche Trümmer von vier verschiedenen Friesen. Zwei davon gehören sicher zum Unterbau, der niedrigste zog sich über die dritte Quaderschicht hin, der zweite sass weiter oben, unter dem Eierstab des Gesimses. Von diesen beiden Friesen ist der sorgfältigere und zugleich umfangreichere der erstgenannte. Der Bildhauer hatte hier einen Kampf in der Ebene, auf einem für Reiterei günstigen Terrain, zur Darstellung gebracht.

1) J. Six, Journal of Hellen. Studies, XIII, 1892—1893, p. 133.

Fusssoldaten sind mit einander handgemein, doch eine Abtheilung Reitei nimmt auch an dem Scharmutzel Theil Die Costume sind sehi verschiedenartig Auf der einen Seite sind die Streitei nackt, nui mit Helm und Chlamys angethan, wie die mythologischen Helden an einem griechischen Fiies, andeie wiedei tiagen den Kuiass mit Lederklappen odei den zweitheiligen Panzer (γυαλοθώραξ) und ausseidem einen Helm mit hohem Busch Auf feindlicher Seite tiagen die Soldaten meist einen langen Chiton, so dass sie etwas weibisch dahei kommen, einige haben sogai einen Aeimelchiton und dazu noch eine Mutze, die einer persischen Tiaia gleichsicht [1]) Es lasst sich schwer entscheiden, ob der Kunstlei Lykiei und Kaiier im Handgemenge darstellen wollte, ubrigens kommt daiauf auch wenig an, denn das Inteiessante an dem Fiies ist, dass ei uns eine geschickte Weiterbildung eines sehr bekannten Gegenstandes, eines Amazonenkampfes namlich, veranschaulicht Beobachtet man das Verfahien bei der Anoidnung der Figuien, so eikennt man jene mannigfaltigen Gegenuberstellungen, jene leidenschaftlich bewegten Einzelgruppen wieder, mit denen die decoiative attische Plastik uns vertraut gemacht hat Diese Soldaten im langen, flatternden Chiton, die man fur Weiber halten konnte, wenn dei Bildhauer nicht ausdrucklich ihr mannliches Geschlecht angegeben hatte, sind offenbar nur eine leise Abwandlung des alten Amazonentypus Dazu kommen handgreifliche Entlehnungen vom Paithenon, von Phigalia und Tiysa oder doch derartige Uebereinstimmungen, dass man sieht, der Bildhauer hat hier wie dort aus denselben Quellen geschopft Dei eine oder andere Reitei, der mitten im Handgemenge einher galoppirt, erscheint als die abgeblasste Wiederholung eines Reiteis vom Panathenaenzug Die auf ihre Pferde gebetteten Verwundeten erinnern an den Phigaliafries, und das Pferd, das in die Kniee sinkt, um dem Reiter das Absteigen zu eileichtein, macht ein Manover, das, wie der Fiies zu Trysa zeigt, den Zeltein der Amazonen ganz gelaufig war [2]) Es liegt eine geschickte Verquickung vor, die das Plagiat nicht so merken lasst Auch besitzt dei Fries bei alledem einen ungewohnlich einheitlichen Charakter, den er vornehmlich der einheitlichen Marmorbearbeitung verdankt dei Stil ist leicht, die

---

1) Monumenti mediti, X, Taf 13 und 14 Brunn, Denkmalei, Nr 214—215

2) Vgl Benndorf und Niemann, Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa, S 140

Ausfuhrung breit und flussig, man bekommt den Eindruck einer gewissen Weichheit und spurt in Allem etwas ionischen Geschmack

Der kleine Fries des Unterbaus fuhrt uns wieder einen Vorgang vor Augen, den wir schon in Trysa, in der Scene mit der Einnahme

Fig 104 Schlacht im freien Felde Nereidenmonument Kleiner Fries am Unterbau Sudseite

Fig 105 Der Sturm Nereidenmonument Kleiner Fries am Unterbau Ostseite (Britisches Museum)

Trojas, dargestellt fanden Aber hier ist die Schilderung viel ausfuhrlicher, in einer ganzen Reihe von Einzelscenen wird uns die Belagerung und Einnahme einer Stadt erzahlt [1]) Jede Seite des Frieses ist einem besonderen Vorgang gewidmet 1 Sudseite Schlacht

1) Monumenti inediti, X, Taf 15 und 16 Brunn, Denkmaler, Nr 217, 219, 218 Bei der Beschreibung der Reliefs halten wir uns an die auch von Michaelis (Annali 1875, S 68ff) befolgte Reihenfolge

im ebenen Felde Die Besatzung der belagerten Stadt macht einen Ausfall Von beiden Seiten rucken die Heerschaaren in guter Ordnung heran, die Glieder sind ausgerichtet, die Manner marschiren in Schritt und Tritt, Alle haben den Schild am linken Arm (Fig 104) Inzwischen hat in der Mitte das Scharmutzel schon begonnen, schon hat sich die Ordnung gelost, man kampft Brust gegen Brust, man fuhrt Verwundete bei Seite Die Soldaten der beiden Parteien tragen ubrigens das gleiche Costum, Helm und Kurass von griechischer Form uber mehr oder weniger langem Untergewand 2 Ostseite der Sturm Die belagerte Stadt wird durch ein Thor bezeichnet, das vorgeschobene Werke decken, uber denen die helmbewehrten Kopfe der Vertheidiger sichtbar werden Ein Wachposten schlagt Larm, wahrend die Belagerer eine Leiter gegen die Mauer legen und die Sturmcolonnen anrucken (Fig 105) Einige haben schon Gefangene gemacht, die mit auf den Rucken gebundenen Handen ins Lager gefuhrt werden 3 Nordseite die Blockade der Stadt Der Sturm ist abgeschlagen und der Feind eroffnet nun eine regelrechte Belagerung Man kampft vor einem der Thore, aber die Vertheidiger stehen auf den Zinnen und halten die dreifache Umfassungsmauer der Stadt besetzt (Fig 106) Inzwischen ist auch das platte Land alarmirt, die Landleute fluchten sich in die Stadt, einer von ihnen treibt seinen Esel vor sich her[*]), andere schleppen ihre bewegliche Habe mit 4 Westseite die Uebergabe Die ganze linke Halfte des Bildes zeigt die von den Belagerten geraumte Stadt Man erkennt in perspectivischer Wiedergabe die Thore und Thurme, die Wallgange und Hauser mit plattem Dach, dazwischen ein Grab, das eine Sphinx und ein Lowe bekronen. Dasselbe lykische Stadtebild begegnet auch auf den Reliefs der Vorhalle eines Grabes zu Pinara[1]) Weiterhin nimmt der Sieger die Huldigung der Besiegten entgegen (Fig 107) Mit einer persischen Tiara auf dem Haupt und von einem Sonnenschirm beschattet sitzt er auf seinem Thron und ertheilt den Befehlshabern der eroberten Stadt Audienz diese treten in burgerlicher Kleidung auf und werden von Offizieren geleitet, wahrend ein Soldat in roher Weise einen Gefangenen misshandelt

---

1) Benndorf und Niemann, Reisen in Lykien I, S 52—54 Vgl Perrot et Chipiez, V, p 378, Fig 252 und 253

*) [Nach Michaelis, Annali, 1875, S 114 soll der „Eseltreiber" vielmehr ein Parlamentär sein, der die Stadt zur Uebergabe auffordert]

Zunachst ist man ganz uberrascht von dem realistischen Geist dieser Composition und von dem historischen Charakter, der ihr aufgepragt ist Man fuhlt sich mehr an den asiatischen Orient und an Geschichtsdarstellungen durch den Meissel assyrischer Bildhauer,

Fig 106 Der Ausfall Nereidenmonument Kleiner Fries am Unterbau Nordseite

Fig 107 Die Uebergabe Nereidenmonument Kleiner Fries am Unterbau Westseite (Britisches Museum)

als gerade an Griechenland erinnert Und doch besitzen wir seit den Entdeckungen von Gjolbaschi andere Vergleichspunkte, die nach Griechenland hinuber leiten Die Reliefs von Trysa haben uns ganz analoge Dinge vor Augen gefuhrt regelrechte Schlachten, Darstellungen von belagerten Stadten, perspectivisch wiedergegebene Reihen von Kriegern, bis auf die Episode des Eseltreibers, der sein

Thier am Zaume führt, kehrt Alles, nur etwas abgeändert, wieder. Wenn wir für die Friese von Trysa dazu geführt worden sind, griechische Vorbilder anzunehmen, so haben wir keinerlei Gründe, solche für die Reliefs von Xanthos abzulehnen. Es ist in hohem Grade wahrscheinlich, dass der Bildhauer Wandgemälde in Erinnerung hatte und ihnen seine Anregung verdankte[1]). Die ganze Frage läuft darauf hinaus, zu ermitteln, in welchem Umfang er sich von seinem Vorbild emancipirt hat. Es liegt nämlich kein Grund vor, warum wir nicht einen gewissen Antheil an der Erfindung dieser Scenen den Bildhauern selbst, die derartige Arbeiten auf sich nahmen, zutrauen

Fig. 108. Nereïdenmonument. Bruchstück vom Gebälkfries.

sollten. In unseren Augen bedeutet der Fries von Xanthos eine Nachbildung, wobei der Künstler zwar sicherlich aus derselben Quelle geschöpft hat wie sein Zunftgenosse zu Trysa, sich aber nichts desto weniger seine Freiheit gewahrt und etwas wie Localton in seine Composition gebracht hat. Er hat es verstanden, die eine oder andere mythologische Scene in eine Scene der lykischen Geschichte umzuwandeln; nichts verwehrt uns zu glauben, dass er thatsächlich die Einnahme von Telmessos durch den Lykier Perikles erzählt hat. War doch unter seiner Hand in gleicher Weise aus einem Kampf zwischen Griechen und Amazonen eine durch seinen Helden gewonnene Schlacht geworden.

1) Six (Journal of Hell. Studies, XIII, 1892—1893, p. 132) macht sehr richtig darauf aufmerksam, dass man auf einem Fresko der Poikile, welches die Schlacht von Oinoe darstellte, die Krieger in Schlachtordnung aufmarschirt sah: Αὕτη δὲ ἡ στοὰ πρῶτα μὲν Ἀθηναίους ἔχει τεταγμένους ἐν Οἰνόῃ τῆς Ἀργείας ἐναντία Λακεδαιμονίων. Pausanias I, 15, 1. Six fügt hinzu, dass die Schlacht bei Oinoe in die Jahre 394—392 fällt. Das betreffende Bild wäre also jünger als die Mikon's und Polygnot's. [Nach Robert (Die Marathonschlacht in der Poikile, 18. Hallisches Winckelmannsprogramm, 1895, S. 4 ff.) wurde jene Schlacht vielmehr im Jahre 460/59 geschlagen.]

Die Friese über dem Architrav und an der Cellawand sind weniger bedeutend und weniger sorgfältig ausgeführt [1]. Doch ist von Interesse, dass sie uns dem lykischen Leben entlehnte Scenen zeigen. Auf den Friesplatten des Hauptgebälks bringen Tributpflichtige in griechischer oder asiatischer Tracht ihre Abgaben, Stücke Wildprett, Körbe mit Cerealien oder Früchten (Fig. 108), weiterhin sieht man einen Kampf zwischen Fussvolk und Reiterei, ausserdem Jagden auf Bären (Fig. 109) oder auf einen Eber, ein Lieblingsthema auf lykischen Grabsculpturen, das sicher ionischer Herkunft ist [2]. Endlich berühren sich auch die Darstellungen am Cellafries, Opfer und Siegesgelage und sich unterhaltende Leute, in mehr als einem Punkt mit den Sculpturen von Trysa.

Der griechische Einfluss macht sich fast ohne anderweitige Beimischung im Reliefschmuck der Giebelfelder geltend. Der Westgiebel stellt eine Kampfscene dar, die in der Ausführung an den Fries des Unterbaus erinnert, auf der Ostseite thront der lykische Herrscher gegenüber seiner gleichfalls sitzenden Frau, letztere lüftet mit der auf attischen Grabstelen so häufigen, eleganten

Fig. 109. Nereidenmonument. Bruchstück vom Gebälkfries.

1) Mon. inediti, X, Taf. 17 und 18. Brunn, Denkmäler, Nr. 218.

2) Jagdscenen kommen auf den alten ionischen Vasen des sechsten Jahrhunderts häufig vor. Vgl. eine Vase des Louvre mit einer Hirschjagd. E. Pottier, Bull. de corresp. hellén., VI, 1892, p. 257—259.

Handbewegung ihren Schleier Nach den Giebelecken zu nehmen die Gestalten an Grosse ab Alles erinnert hier an attische Reliefbilder [1]) Besondere Beachtung verdienen die Rundfiguren, die als Akroterien die Giebelfirsten bekronten Dahin gehoren zwei verstummelte Gruppen, deren jede einen nackten Jungling mit vollen, kraftigen Formen zeigt, wie er ein Weib entfuhrt, wir haben es zweifellos mit den Dioskuren und den Tochtern des Leukippos zu thun (Fig 110) [2]) Fugen wir jederseits eine laufende Frauengestalt hinzu [3]), so lassen sich leicht die Akroteriengruppen wieder zusammen setzen uber jedem Giebel standen zwei Mittelfiguren, namlich ein Dioskur und eine Leukippide, und als Seitenfiguren je zwei erschreckt fliehende Gespielinnen der entfuhrten Madchen [4]) So bietet uns das Nereidenmonument ein neues Bespiel fur das Gruppirungsverfahren, das wir bei der monumentalen Plastik des vierten Jahrhunderts, z B in Delos, beobachtet haben So weitgehende Uebereinstimmungen sind naturlich nicht zufallig, liefern uns vielmehr werthvolle Fingerzeige fur die Datirung unseres Monuments

Unter den Rundfiguren befinden sich auch zwei schleichende Lowen mit wie zum Knurren halb geoffnetem Rachen, ihre Korperbildung hat etwas Conventionelles, aber das nach oben gekrummte Ruckgrat und die mageren Flanken sind mit sehr glucklichem Geschick wiedergegeben (Fig 114) [5]) Man streitet noch uber den Platz, der ihnen anzuweisen ist Gehoren sie als seitliche Akroterien auf die Giebelecken oder, wie Michaelis vorschlagt [6]), an den Eingang der Cella, als Huter des Heroons? Letzteres erscheint uns wahrscheinlicher Die zwolf Frauenstatuen dagegen, die das Britische Museum besitzt und die den Hauptbestand an Rundfiguren ausmachen, werden allgemein zwischen den Saulen auf dem Sims des Unterbaus aufgestellt Der Bildhauer weiss sein Thema merkwurdig mannigfaltig zu gestalten, wir sehen einen ganzen Chor von weiblichen

---

1) Brunn, Denkmaler, Nr 219

2) Monumenti inediti, X, Taf 12, fig XVI und XVII

3) Vier weibliche Torsen von ganz gleichen Proportionen, die sich im Britischen Museum befinden, berechtigen uns zu dieser Erganzung Vgl Mon ined, X, Taf 12, fig XI, XII, XIV, XV

4) Die genaueste Erklarung und Erganzung dieser Gruppen wird Furtwangler verdankt Archäol. Zeitung, 1882, S 347 ff

5) Mon ined, Taf 12, Nr XVIII Brunn, Denkmäler, Nr 219 Diese Löwen sind in Bezug auf ihre Stellung mit dem 1892 für das Berliner Museum erworbenen Marmorlowen zu vergleichen, der im Besitz der venetianischen Familie Sagredo sich befand Jahrb des arch Inst, VIII, 1893, Arch Anzeiger, S 73

6) Annali, 1874, S 235

Gestalten, die von rasender Bewegung ergriffen über die Oberfläche der Wogen hingleiten und dabei ihren Mantel, in dem der Wind sich wie in einem ausgespannten Segel fängt, hoch aufflattern lassen.

Fig. 110. Akroterionfigur vom Nereidenmonument. (Britisches Museum.)

An jeder Basis ist eine Krabbe oder ein Muschelthier, ein Seevogel oder ein Delphin oder sonst ein Attribut angebracht, um jeden Zweifel daran zu beseitigen, dass diese Figuren Meeresgottheiten vorstellen sollen[1]. Man streitet über den Namen, der diesen jungen

1) Mon. inediti, X, Tav. 12, fig. I—XII. Brunn, Denkmäler, Nr. 211—213. Vgl. Michaelis, Annali, 1874, S. 220 ff.

Fig 111 Meergöttin vom Nereidenmonument (Britisches Museum)
Nach „Brunn Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“

Mädchen, die von allen Seiten herbei eilen und bei ihrem Lauf durch die Lüfte nur die Oberfläche der Wellen streifen, beizulegen ist, ob

Fig. 112. Meergöttin vom Nereidenmonument. (Britisches Museum.)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur.“

sie den Meerwind personifiziren und also eine gemilderte Form der Harpyien sind, die als Verkörperungen des todbringenden Sturmwinds und daher überhaupt als Todessymbole auch auf dem lykischen

Harpyienmonument[1]) vorkommen. Wir wollen uns an die landläufige Erklärung halten und in den Statuen Nereiden erkennen, ohne darum die Gründe angeben zu können, die dem Bildhauer die Wahl dieser Allegorie empfahlen[2]). Ohnehin ist es das Stilistische, das uns hier interessirt, und unter diesem Gesichtspunkt kann man den Statuen von Xanthos gar nicht genug Bedeutung beimessen. Der kühne Rhythmus in den ungestümen Bewegungen, der gewagte Faltenwurf lassen uns erkennen, dass wir keine alltäglichen Werke vor uns haben. Die eine von diesen Nereiden scheint zu hüpfen, indem sie, schwebend in der freien Luft, nur mit einem Fuss den Kamm der Wogen streift und zugleich mit einzig grossartiger Handbewegung ihren von der Meeresluft aufgeblähten Mantel ausspannt (Fig. 111)[3]). Eine andere schreitet mit grossen Schritten wie eine Tänzerin daher, wobei sie ihr in Falten gelegtes Himation wie eine Schärpe festhält (Fig. 112)[4]). Die merkwürdigste aber ist jene Nereide, die einen ionischen Chiton von durchsichtigem Stoffe trägt, dessen Ueberschlag wie eine Pelerine sich um den Busen legt und unter den Armen durch ein Band festgehalten wird; der leichte Stoff schmiegt sich dem Körper an, so dass er wie nackt erscheint, zu dem Geriesel der zarten Falten steht die schwere Masse des um die Schultern geworfenen Mantels in wirkungsvollem Gegensatz (Fig. 113). Der Künstler hat ja allerdings Vorgänger besessen, und schon vor ihm wurden wunderbare Gestalten geschaffen, die in einem Gewoge von Gewändern zu laufen oder zu fliegen schienen; schwerlich waren ihm die Iris und Nike des Parthenon unbekannt und ebenso wenig die Nike des Paionios, die in der allgemeinen Anlage überraschend mit den Nereiden übereinstimmt, so dass eine gewisse Schulverwandtschaft zwischen unserem Bildhauer und dem Meister von Mende zu bestehen scheint. Aber der Schöpfer der Nereiden geht in der Virtuosität doch noch erheblich weiter; er scheint seine Freude daran zu haben, wenn er Schwierigkeiten spielend überwinden und die marmornen Gewänder recht ausdehnen und in einem

---

1) Diese Vermuthung hat J. Six aufgestellt, der sie mit den von Plinius (Nat. Hist. 36, 29) beschriebenen Aurae vergleicht, die ihre Gewänder gleich Segeln ausspannen: duaeque Aurae velificantes sua veste. Journal of Hellen. Stud., XIII, 1892/93, p. 131.

2) Man vergleiche darüber die verschiedenen Vermuthungen, wie sie Michaelis (Annali, 1874, a. a. O.) erörtert hat.

3) Brunn, Denkmäler, Nr. 213.

4) Ebenda, Nr. 211.

grossen Wurfe drapiren kann, er entwirft sein Werk ebenso sehr als Maler wie als Bildhauer, gerade als hatte er im Sinn, die Grenzen

Fig 113 Meergottin vom Nereidenmonument (Britisches Museum)

seiner Kunst zu erweitern, und dabei geht er mit so viel Schwung, so viel freudiger Begeisterung ans Werk, dass man seine oft nachlassige Ausfuhrung und gelegentlich storende Uebertreibung der Bewegungen ganz daruber vergisst

Im Verein mit den Eigenheiten, die wir bei den Friesen entdeckten, gestatten diese ausgesprochenen Charakterzuge, das Monument von Xanthos in eine noch spatere Zeit zu setzen als das Heroon von Trysa Die merkwurdige Art von Akroterien, die uns ebenso auch auf Delos begegnet ist, der blendende Stil der Statuen, die augenscheinlich spater sind als die Nike von Olympia, passen gut zu der Datirung, welche die historischen Thatsachen uns nahelegten [1]) Ohne allen Zweifel gehort das Bauwerk in die ersten Jahrzehnte des vierten Jahrhunderts, um 370 durfte es vollendet gewesen sein [2]) Was die Kunstler betrifft, die es schufen und mit Bildwerk zierten, so darf man sie nicht fur Lykier aus attischer Schule halten Haben sie auch, ganz besonders in der ungewohnlichen Form des Unterbaus, dem lykischen Geschmack Zugestandnisse gemacht, so waren sie nichts desto weniger Griechen, und der Stil der Statuen und Friese gestattet, ihre Heimath zu errathen Diese Bildhauer, welche alle den ionischen Schulen eigenthumlichen Vorzuge besitzen, stammten sicherlich von der ionischen Kuste oder von den Inseln die Feinheit, der hohe Schwung, die malerische Auffassung, die sie an den Tag legten, bekunden sogar schon eine gewisse Verwandtschaft mit demjenigen Stil, den der grosse Meister von Paros, den Skopas um diese Zeit ins Leben rief

1) Wir sind in diesem Punkt anderer Meinung als Furtwangler (Arch Zeit, 1882, S 359 ff), der das Nereidenmonument noch ins fünfte Jahrhundert setzt Vgl auch Murray, Greek sculpture, II, p 216 und Lucy M Mitchell, History of ancient sculpture, p 408, die ebenso datiren [Ueberhaupt steht Collignon mit seinem spaten Zeitansatz ziemlich vereinsamt da, man vgl Overbeck, Griech Plastik, II[4], S 198 und die dort angegebene Literatur]

2) Auch J Six (Journal of Hellenic Stud XIII, p 132 sqq) setzt das Denkmal in die erste Halfte des vierten Jahrhunderts und erkennt das Grab des Lykierfürsten Perikles darin

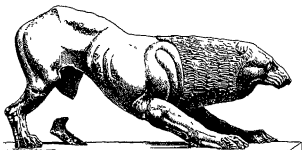



Fig 114 Marmorlowe vom Nereidenmonument (Britisches Museum)

ZWEITES KAPITEL

SKOPAS

Das überraschende Schweigen der antiken Schriftquellen in Bezug auf die Lebensdaten der Künstler berührt uns niemals schmerzlicher, als wenn es sich um einen so grossen Namen wie den des Skopas handelt[1]. Als Zeitgenosse des Praxiteles, wenn auch etwas älter als dieser, nimmt er im vierten Jahrhundert eine mindestens gleich bedeutende Stellung ein, seine Werke hat er über alle Theile Griechenlands verstreut[2], er hat aller Wahrscheinlichkeit nach im Peloponnes, in Attika und in Kleinasien gearbeitet. Und doch wissen wir über seine Geburt und seine Anfänge nur das Eine, dass er von Paros stammte[3]. Man muss also zu Vermuthungen seine Zuflucht nehmen, wenn man seinen Stammbaum herstellen will. Nun führt im zweiten oder ersten Jahrhundert vor Christus ein Parier, der ohne Zweifel ein Künstler war, den Namen Skopas. Sein Sohn Aristandros ist bestimmt ein Bildhauer gewesen und hat für Delos gearbeitet[4]. Man hat diese Beiden ohne allzu grosse Kühnheit als späte, durch mehrere Generationen getrennte Abkömmlinge des Meisters von Paros betrachten können. Andererseits ist uns schon zu Ende des fünften Jahrhunderts ein anderer Aristandros begegnet,

---

1) Alle Texte, die uns über Leben und Werke des Skopas Aufklärung bringen können, sind in der Monographie von Ludwig Urlichs (Skopas' Leben und Werke, Greifswald 1863) verwerthet worden. Vgl. auch Brunn, Griechische Künstler, I, S. 318—335; ferner den Artikel Skopas in Baumeister's Denkmälern, von Weil, und vor allem Furtwängler, Meisterwerke, S. 513—529.

2) Pausanias (VIII, 45, 5) sagt von ihm: *ὃς καὶ ἀγάλματα πολλαχοῦ τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος, τὰ δὲ καὶ περὶ Ἰωνίαν τε καὶ Καρίαν ἐποίησεν.*

3) Pausanias, VIII, 45, 5; 47, 1.

4) Man liest seinen Namen auf zwei delischen Inschriften, wovon die eine seit Langem bekannt, die andere durch Homolle entdeckt worden ist. Löwy, Inschr. griech. Bildhauer, Nr. 287, 288. Vgl. Homolle, Bull. de corresp. hellén., V, 1881, p. 462: *Ἀρίστανδρος Σκόπα Πάριος ἐπεσκεύασεν.*

ler gleichfalls aus Paros stammte, aber im Peloponnes lebte und mit Polyklet an den bronzenen Dreifussen arbeitete, die nach der Schlacht bei Aigospotamoi von den Spartanern nach Amykla gestiftet wurden[1]) Die Zeit seines kunstlerischen Schaffens fallt mit der fruhesten Jugend unseres Skopas zusammen Ist das ein blosser Zufall, oder berechtigt uns dies Zusammentreffen nicht zu dem Schluss, dass im funften Jahrhundert wie auch spaterhin die beiden Namen abwechselnd von Vater und Sohn in derselben Familie gefuhrt wurden und also Aristandros der Vater des Skopas war? Alle Wahrscheinlichkeit spricht fur diese Vermuthung Man bedenke zudem, dass Paros im Jahre 406/5 in die Hande der Spartaner fiel und der altere Aristandros also sehr leicht dazu kommen konnte, nach dem Peloponnes auszuwandern, wie seine Landsleute wahrend der athenischen Herrschaft vielfach nach Attika ubergesiedelt waren[2])

Nach Plinius' Aussage, der ihn unter den Meistern der Erztechnik auffuhrt, ware Skopas um das Jahr 420/19 in voller Thatigkeit gewesen[3]) Aber dies Datum, wenn es uberhaupt zuverlassig ist, kann sich nur auf das Jahr seiner Geburt beziehen Gegen 352 befindet sich Skopas in Karien, wohin die Arbeiten am Mausoleum von Halikarnass ihn gelockt hatten, angenommen, er sei im Jahre 420 geboren, so ware er damals schon 68 Jahre alt gewesen, selbst wenn man ihm eine ungewohnliche Lebensdauer zugesteht, so kann man doch unmoglich annehmen, dass er zu dem von Plinius angegebenen Zeitpunkt schon in voller Thatigkeit gestanden habe In der ganzen Kraft der ersten Jugend stellt er sich uns vielmehr um das Jahr 394 dar, als er zu Tegea den Athenetempel, der an Stelle eines damals durch Brand zerstorten alteren Heiligthums errichtet wurde, erbaute und mit plastischem Schmuck versah Seine Arbeiten in Tegea und Halikarnass, die einzigen, deren Datum wir kennen, scheinen in der That Anfang und Ende seines Schaffens zu bezeichnen Andere Werke geben Zwischenstufen desselben an, sie weisen uns nach Attika und Bootien, nach Megaris und an die klein-

1) Pausanias, III, 18, 7

2) Klein (Arch epigr Mittheil aus Oesterr, IV, S 22) ist noch einen Schritt weiter gegangen und hat die Existenz eines noch alteren Skopas, der dann der Vater des Aristandros gewesen ware, annehmen wollen Brunn (Sitzungsberichte der bayer Akademie, 1880, S 456ff) hat diese Vermuthung zuruckgewiesen

3) Plinius, Nat Hist. 34, 49 Urlichs (Skopas, S 5ff) hat die beste Erklarung des Datums der Plinius gegeben

asiatischen Gestade So ist es nicht unmoglich, den Lebenslauf des Meisteis wieder herzustellen und zu veifolgen, wie seine Wanderlust ihn von einem Land zum anderen tiieb Ganz jung musste er wohl mit seinem Vater nach dem Peloponnes auswandern und schuf doit unter vaterlicher Anleitung seine Erstlingswerke Sein Ruhm wai schon begrundet, als die Tegeaten ihm ihre wichtigen Auftrage ei-theilten Bald darauf lockt es ihn nach Athen, wo er lange weilt, endlich eioffnet Kleinasien dem glorreichen Meister, der gealtert war, ohne an seinem kiaftvollen Genie Einbusse zu erleiden, ein weites Feld der Thatigkeit Wir geben gern zu, dass bei dieser Aufstellung noch immer die blosse Vermuthung eine allzu giosse Rolle spielt, abei in Eimangelung bestimmterer Angaben steht uns keine bessere Methode zu Gebote, um die Werke des Skopas in einer befriedigenden Reihenfolge anzuordnen

Seiner Jugendzeit muss zweifellos die Bronzestatue der Aphiodite Pandemos, die man im Tempelbeziik der Aphiodite Urania zu Elis zeigte, zugetheilt werden Das Hauptbild in dei Tempelcella selbst war ein Werk des Phidias, das Bild des Skopas erhob sich auf einem eigenen Unteibau *(κρηπίς)* nahe der Umfassungsmauei des Temenos [1]) Bekanntlich wai es ein Lieblingsthema dei platonischen Philosophie, die Aphrodite Pandemos der Aphrodite Uiania, die irdische der himmlischen Liebe, gegenuber zu stellen [2]) Aber daraus folgt noch nicht, dass Skopas durch diesen iein philosophischen Gedanken seine Aniegung empfing, dass also sein Werk unter den Begriff der Allegorie fiel Das der Aphiodite verliehene Epitheton Pandemos war vielmehr durch die Religion geheiligt, es bestand zu Athen ein eigener Cultus der Aphrodite Pandemos Deiselbe war zweifellos aus Asien nach Hellas veipflanzt woiden, die alten Bildei der Pandemos zeigten Aphrodite auf einem Bock stehend *(ἐπιτραγία)*, ganz ahnlich wie die orientalische Kunst z B die syrische Gottin Qadesch auf einem schieitenden Lowen stehend darstellte [3]) Der

---

1) Pausanias, VI, 25, 2

2) Plato, Symp, p 180

3) Perrot et Chipiez, Hist de l'Ait, I, p 713, fig 480 Vgl auch die chaldäischen und assyrischen Cylinder, wo die Gotter auf heiligen Thieren reiten ebenda II, p 647, fig 314, 315 In einem inteiessanten Aufsatz, wo er die griechischen Daistellungen der Aphrodite ἐπιτραγία aufzählt, beschreibt Böhm (Jahrbuch des arch Inst, IV, 1889, 'S 213) eine Bronzetafel, die zu Koemloed in Ungarn gefunden wurde Aphrodite steht aufrecht auf einem Bock neben Jupiter, der auf einem Stier steht

Bock war das Attribut der Aphrodite, gerade wie der Hase und die Taube. Sicherlich hat sich Skopas nicht an jenen veralteten orientalischen Typus gebunden erachtet, der längst durch das gefälligere Bild der auf dem Bock sitzenden Göttin verdrängt worden war. Die Münzen von Elis, die sein Werk reproduciren, zeigen die Aphrodite nach Frauenart auf einem galoppirenden Bocke reitend; sie trägt einen langen Chiton und hält die Falten ihres Schleiers, der über ihrem Haupte flattert, mit beiden Händen fest (Fig. 115).[1] Derselbe Geist spricht aus dem Typus der Aphrodite *ἐπιτραγία*, wie sie das Kunstgewerbe des vierten Jahrhunderts darstellte; das zeigt uns z. B. eine reizende attische Vase, wo die Göttin ihr gehörntes Reitthier tummelt, während ein Eros ihr voranhüpft[2]; das zeigt auch ein Bronzerelief des Louvre, das den Deckel eines Spiegels ziert (Fig. 116).[3] Wenn man bedenkt, dass in der Plastik die älteste bekannte Darstellung der Aphrodite auf dem Bock die des Skopas ist, so wird man nicht abgeneigt sein, in diesen Denkmälern freie Nachbildungen des von ihm geschaffenen Typus zu erblicken.

Fig. 115. Aphrodite Pandemos. Elische Münze.

Eine Statue der Hekate in Argos, ein Asklepios und eine Hygieia zu Gortys in Arkadien gehören in dieselbe Zeit.[4] Aber Skopas ist über seine Erstlingswerke schon hinaus, als die Tegeaten sein zwiefältiges Talent als Architekt und Bildhauer in Anspruch nehmen. Es handelte sich, wie wir schon wissen, darum, den im Jahre 395/4 abgebrannten Tempel der Athena Alea wieder aufzubauen. Der Neubau, dessen Architekt Skopas war, galt für einen der schönsten und reichsten Tempel des Peloponnes. Einige Zeilen des Pausanias belehren uns, dass die drei griechischen Bauordnungen, die dorische, korinthische und ionische, dort in Anwendung kamen.[5] Die leider sehr beschränkten Ausgrabungen, die im Jahre 1879 auf der Stelle des

---

1) Weil, Histor. und philol. Aufsätze, Festschrift für E. Curtius, S. 134, Taf. 3, 8. Vgl. Journal of Hellen. Studies, 1886, Taf. LXVI, Nr. 24, und Baumeister, Denkmäler, S. 1669, Fig. 1736.

2) Bohm, Jahrbuch des arch. Instit., IV, 188, S. 208.

3) Es ist von mir in der Fondation Piot, Monuments et Mémoires I, p. 143, pl. XX publicirt worden.

4) Pausanias, II, 22, 7. VIII, 28, 1.

5) Pausanias, VIII, 45, 5.

Tempels vorgenommen wurden, haben schöne Architekturfragmente zu Tage gefördert und zu dem viel umstrittenen Pausaniastext einen genauen Commentar geliefert[1]). Die innere Säulenstellung war ionisch, die äussere dorisch, und der korinthische Stil kam bei den beiden Vorhallen, welche die Cella vorn und hinten umgeben, zur

Fig. 116. Aphrodite Pandemos auf einem griechischen Spiegel. (Louvre.)

Anwendung. Skopas hatte sich nicht auf die Bauleitung beschränkt, auch die Statuen des Asklepios und der Hygieia in der Cella trugen seinen Namen, zweifellos hat er auch die Giebelgruppen, wenn nicht ausgearbeitet, so doch componirt. Der Tempel besass zwei Giebel mit bildnerischem Schmuck. Auf der Ostseite war die Kalydonische Eberjagd dargestellt, eine allem Anschein nach sehr ausgedehnte Composition, deren Mittelpunkt der Eber bildete. Von der einen Seite eilten Atalante und Meleager, Theseus, Telamon, Peleus, Polydeukes und Iolaos, der Gefährte des Herakles, herbei, weiterhin

1) Milchhöfer, Athen. Mittheil., V, 1880, S. 52, Taf. 2, 4. Vgl. Dörpfeld, ebenda, VIII, 1883, S. 274, Taf. 13—14.

sah man die Thestiaden Prothoos und Kometes. Im anderen Flügel befand sich Epochos, der den verwundeten und sein Beil verlierenden Ankaios stützte, neben ihm standen Kastor und Amphiaraos, der Sohn des Oikles, endlich Hippothoos und Peirithoos. Im Westgiebel hatte der Bildhauer den Kampf des Telephos gegen Achill in der Kaikosebene dargestellt. Wir müssen eine ganz besondere Aufmerksamkeit den kostbaren, unmittelbar vor dem Tempel gefundenen

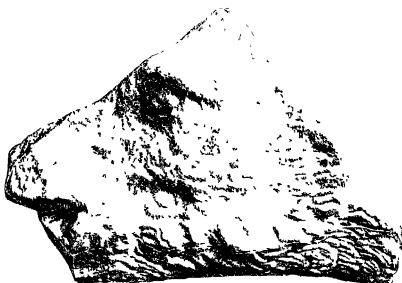



Fig. 117. Eberkopf vom Giebel des Tempels der Athena Alea in Tegea. (Athen, Centralmuseum.)

Ueberresten widmen, die bestimmt aus den Giebeln stammen[1]). Wenn man auch nicht gerade behaupten kann, dass Spuren von der Meisselführung des Meisters daran zu erkennen seien, so vermitteln sie uns doch einen unmittelbaren Abglanz seines Stils.

Von den sieben Bruchstücken aus Marmor von Dolianá, die das athenische Centralmuseum besitzt, bieten vor allem drei ein wirkliches Interesse. Das gilt zunächst von dem Kopfe des kaly-

---

1) Ehe noch die eigentlichen Ausgrabungen unternommen wurden, hatte Milchhöfer schon diese jetzt im Centralmuseum zu Athen befindlichen Bruchstücke bei einem Bewohner von Piali gesehen (Kavvadias, Catalog, Nr. 178, 180). Treu (Athen. Mittheil., VI, 1881, S. 393 ff. mit den von Gilliéron gezeichneten Tafeln 14—15) hat sie zuerst eingehend gewürdigt. Die vollständige Literatur darüber enthält Treus Text (S. 21—22) zu den Antiken Denkmälern, I, Taf. 35, wo die Fragmente nach Gypsabgüssen vortrefflich publicirt sind. Brunn (Denkmäler griech. und röm. Sculptur, Nr. 44) bietet Abbildungen nach den Originalen, aber die düstere Färbung, welche die Marmorstücke angenommen haben, schadet der Wirkung sehr.

donischen Ebers, einem Stück von kraftvoller, schlichter Ausführung, die Wuth des in die Enge getriebenen Thieres kommt in dem

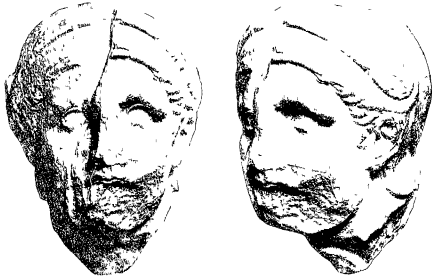



Fig 118 Kopf eines Behelmten aus dem einen Giebel des Tempels der Athena Alea in Tegea (Athen, Centralmuseum)

drohenden Blick zum Ausdruck, sowie in der Art, wie es den mächtigen Kopf mit dem halbgeöffneten Rachen zur Abwehr nach vorn stösst

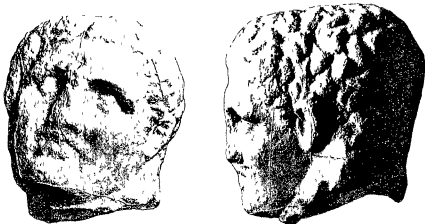



Fig 119 Jünglingskopf aus dem einen Giebel des Tempels der Athena Alea in Tegea (Athen, Centralmuseum)

(Fig 117)[1]) Man kann sich übrigens das Bildwerk mit Hülfe einer tegeatischen Münze ergänzen, auf der die Mittelgruppe des Giebels

1) Antike Denkmäler, I, Taf. 36, Nr 1

theilweise wiederkehrt man sieht Atalante, wie sie den Eber mit dem Jagdspiess angreift[1]) Viel wichtiger fur uns sind die zwei Junglingskopfe, die dem Westgiebel mit dem Kampf zwischen Telephos und Achill anzugehoren scheinen[2]) Der eine, der eines jungen Mannes im Helm, hat schwere Schaden erlitten, aber trotzdem fuhlt man sich uberrascht vom Ausdruck seines nach oben gerichteten Blickes und von der Lebensfulle, die aus seinen Augen spricht (Fig 118) Das Streben nach Pathos ist noch unverkennbarer bei dem zweiten Kopf (Fig 119) Die Drehung des Halses verrath, dass die Figur von heftiger Bewegung ergriffen war, wobei der Kopf ein wenig nach hinten geworfen wurde Auch hier ist der schmerzlich flehende Blick nach der Hohe gerichtet Wie bei dem anderen Kopf liegt das weitgeoffnete Auge tief unter dem Augenbrauenbogen eingebettet, und das obere Augenlid versinkt daher in tiefen Schatten, wahrend das untere Lid deutlich hervortritt Nimmt man dazu noch die Stirne, die durch eine horizontale Furche getheilt ist und uber den Augenbrauen kraftig vorspringt, so hat man die scharf ausgepragten typischen Zuge beisammen, die dem Kopfe von Tegea ein so besonderes Aussehen verleihen Ja noch mehr, das fast geradlinig umrahmte Hinterhaupt des machtig ausladenden Kopfes, die in dichten, kurzen Locken angelegten Haare tragen auch das Ihrige dazu bei, das Kraftige dieser Kopfbildung recht zu betonen und die Erinnerung an Kopfe Polyklet's in uns wach zu rufen[3]) Wenn, wie anzunehmen, die Marmorarbeiter von Tegea den Stil des Meisters treu beibehalten haben, so gewinnt diese Uebereinstimmung eine grosse Bedeutung und berechtigt uns zu der Annahme, dass um diese Zeit Skopas noch unter den Einflussen der peloponnesischen Kunst steht

---

1) Journal of Hellen Studies, 1886, pl LXVIII, fig XX Das Berliner Museum hat im Jahre 1891 eine Terracottaform erworben, auf der die Kalydonische Jagd dargestellt ist Furtwangler glaubt, dass die Composition vom Giebel des Skopas abhangig sei, aber wir mochten diese Vermuthung nur mit allem Vorbehalt mittheilen Vgl Arch Anzeiger, S 107, Nr 21 Jahrbuch des arch Inst, XII, 1892

2) Antike Denkmaler, I, Taf 35, Nr 4—5 und 2—3

3) Vgl die richtigen Bemerkungen Treu's in den Athen Mittheil, VI, S 405 ff und Botho Graef's in den Rom Mittheil, IV, 1889, S 210 Furtwangler (Meisterwerke, S 523) lasst den Einfluss Polyklet's auch auf die fruheste Kunstweise des Skopas sich geltend machen, er rechnet dahin mehrere Statuen, u a einen jungen Herakles der Sammlung Lansdowne (a a O S, 520, Fig 92) und den Hermes des Palatin (a a O S 522, Fig 96) Aber diese Vermuthungen haben nichts Zwingendes

Indem die Sculpturen von Tegea uns sehr bestimmte Vergleichspunkte an die Hand geben, setzen sie uns in den Stand, bisher anonym gebliebene Werke mit Skopas in Beziehung zu bringen[1]. So findet man über die Hauptmuseen Europas zahlreiche Wiederholungen eines jugendlichen Herakleskopfes zerstreut, die trotz mancher Abweichungen doch mehr oder weniger unmittelbar auf ein gemeinsames Original zurückgehen. Zwei der merkwürdigsten, nämlich eine zu Genzano gefundene Hermenbüste des Britischen Museums (Fig. 120) und eine andere, die im Capitolinischen Museum aufbewahrt wird, stimmen im Ausdruck völlig überein, eine dritte, die im Jahre 1876 auf dem Quirinal gefunden wurde, unterscheidet sich nur durch die Kopfhaltung von ihnen[2]. Herakles erscheint bartlos, der Kranz von Weisspappellaub, den er im Haare trägt, ist durch ein breites Band befestigt, dessen Enden über die Schultern herabfallen. Eine genaue Betrachtung lässt hier dieselben Grundzüge erkennen wie an den Köpfen von Tegea: die kräftige Schädelbildung, den leidenschaftlichen Ausdruck, den halbgeöffneten Mund, den träumerischen, tiefen Blick der unter dem Vorsprung des Brauen-

Fig. 120. Kopf des jugendlichen Herakles, gefunden in Genzano. (Britisches Museum.)

---

1) Benson (Journal of Hellen. Studies, XV, 1895, p. 194—201) hat mit den Köpfen von Tegea einen Marmorkopf des athenischen Centralmuseums in Zusammenhang gebracht, den er für einen Aphroditekopf erklärt und in dem er den Stil des Skopas erkennen will.

2) Ueber die Büste des Britischen Museums hat Wolters im Jahrbuch des arch. Inst., I, Taf. V, Nr. 2, S. 54 gehandelt. In einem interessanten Artikel hat Botho Graef die Liste der Wiederholungen zusammengestellt und die Büsten vom Quirinal und Capitol abgebildet (Röm. Mittheil., IV, 1889, S. 189 ff., Taf. VIII und IX). Die Folgerungen Graef's, der die Erfindung dieses Typus dem Skopas zuweist, scheinen uns wohl begründet. Vgl. S. Reinach, Gazette des Beaux Arts, 1890, 3e période, p. 340.

bogens in Schatten getauchten Augen. Diese Zusammenstellung erhält noch mehr Werth, wenn wir nun auch das jedenfalls sehr gefeierte Original bezeichnen können, von dem alle diese Wiederholungen ihren Ausgangspunkt nehmen. Zählt doch zu den peloponnesischen Werken des Skopas die Statue des Herakles, die er für das Gymnasion zu Sikyon schuf, und deren bartlosem, jugendlichem Abbild wir auf den sikyonischen Münzen der Kaiserzeit wieder begegnen[1].

Wir besitzen keinerlei ausdrückliches Zeugniss dafür, dass Skopas nach diesen im Peloponnes erstellten Arbeiten in Attika gelebt habe. Allein, giebt es darüber auch keine absolute Gewissheit, so haben wir doch allerhand Gründe, es zu glauben. Dahin gehört zunächst die ganze Reihe skopasischer Werke, die sich theils in Athen, theils in Rhamnus und den Attika benachbarten Landschaften von Megaris und Böotien befanden. Dazu kommt, dass um das Jahr 380, mit dem man die attische Wirksamkeit des Skopas anheben lässt[2], Athen zugleich mit seinem materiellen Wohlstand jene Anziehungskraft wieder gewann, die im fünften Jahrhundert so viele Bildhauer von den Inseln dahin gelockt hatte. Auch darf daran erinnert werden, dass die späteren Mitarbeiter des Skopas am Mausoleum Attiker waren: so Timotheos, den wir schon in Epidauros thätig fanden, so Bryaxis und Leochares, die um diese Zeit bereits ihren Ruf neben Praxiteles begründeten. Schliesslich scheint der Meister von Paros von jetzt an auf die Erzarbeit verzichtet*) und sich ganz der Marmorbildnerei, die den Ruhm der attischen Schule ausmachte, gewidmet zu haben. Das Alles legt den Gedanken nahe, dass der schon berühmte Skopas durch den zauberischen Glanz Athens sich anlocken liess, vielleicht gewann in dieser ganz mit Meisterwerken des fünften Jahrhunderts angefüllten Stadt sein Talent noch an Kraft und Geschmeidigkeit.

Es ist zum Verzweifeln, dass wir nur aus zum Theil wenig beweiskräftigen Schriftquellen die in diese Periode fallenden Werke des Skopas kennen lernen. So wissen wir von den beiden Erinyen, die er für das Heiligthum der „Hehren" dicht bei der Akropolis schuf, nur

1) Auf sikyonischen Münzen, die unter Geta geschlagen. Journal of Hellen. Studies, VI, p. 70, pl. LIII, Nr. 11. Zwei weitere Wiederholungen des jugendlichen Herakleskopfes sind jetzt im Dresdener Museum nachgewiesen. Arch. Anzeiger, 1894, S. 27, Nr. 9 und S. 172, Nr. 6.

2) Vgl. Urlichs, Skopas, S. 47.

*) [Ausser der Aphrodite Pandemos kennen wir überhaupt kein einziges Erzbild von ihm!]

soviel, dass sie aus parischem Marmor waren und zu beiden Seiten einer Erinys mit dem Namen des Kalamis standen, und dass Skopas den alten schrecklichen, aus Aeschylos bekannten Erinyentypus mit Schlangen im Haar gemildert hatte[1]) Nach Plinius[2]) muss ihm ferner eine sitzende Hestia, die man zu Rom in den Garten des Servilius sah, zugeschrieben werden ihr Thron stand zwischen zwei Candelabern, die gleichfalls, wie es hiess, von Skopas gearbeitet waren Derselbe Plinius erwahnt auch Kanephoren des Skopas, sie gehorten dem Asinius Pollio, der sie zweifellos in Griechenland erworben hatte, um sie im Atrium seines prachtigen Hauses auf dem Aventin aufzutellen Ein Hermenbild, das man aus einem Epigramm der Anthologie kennt, kann, mit Rucksicht auf die Wahl des Gegenstands, sehr wohl in Athen zur Ausfuhrung gekommen sein[3]) Auch eines der gepriesensten Werke des Meisters, die Bakchantin, welche ein Zicklein zerreisst (*χιμαιροφόνος*), mochten wir in diese Athener Zeit setzen, die Dichter der Anthologie haben sie folgendermaassen besungen „Wer ist dies? — Eine Bakchantin — Wer hat sie geschaffen? — Skopas — Wer hat sie rasend gemacht? — Bakchos oder Skopas? — Skopas[4])“ Eine lange, geschwatzige Beschreibung des Kallistratos theilt uns mit, dass die Statue aus parischem Marmor war Die Bakchantin liess ihr aufgelostes Haar im Winde flattern, die Arbeit des Meissels ahmte ihre uppige, bluhende Schonheit mit einziger Naturlichkeit nach Den Manaden gleich, die im Kitharon ihre Orgien begingen, hielt sie ein zerrissenes Zicklein, dessen fahles Fleisch das kalte Aussehen todter Gegenstande besass[5]) Die schwulstigen Phrasen des griechischen Rhetors lassen immerhin auf ein Werk voll Leben und Leidenschaft schliessen, der Bildhauer hatte offenbar den ganzen Taumel rasender Schwarmerei in seiner Statue zum Ausdruck gebracht. Es fragt sich nun, ob wir einen, wenn auch nur schwachen Nachklang dieses Meisterwerks irgendwo aufzufinden vermogen Man hat oft eine treue Wiederholung davon in einer Figur erkennen wollen, die auf

1) Overbeck, Schriftquellen, 1155—1158

2) Plinius, Nat Hist, 36, 25

3) Anthologia graeca, IV, 165, 233 Wernicke (Jahrbuch des arch Inst, V, 1890, S 148) bringt es mit einem Janus in Zusammenhang, der von Augustus aus Aegypten mitgebracht und spater auf Nero's Befehl vergoldet worden war

4) Anthol gr, I, 74, 75 Vgl das Epigramm des Atheners Glaukos, ebenda III, 57, 3

5) Kallistratos, Stat, 2

den Reliefs der neuattischen Schule während der zwei letzten vorchristlichen Jahrhunderte sehr häufig wiederkehrt, die Sosibiosvase des Louvre (Fig. 323) und eine mit Reliefs geschmückte Basis im Museum Chiaramonti des Vatican zeigen in der That einen Chor von Bakchantinnen, von denen eine für eine Nachahmung der Statue des Skopas gelten konnte[1]. Es ist dieselbe, welche auch eine im Jahre 1875 auf dem Esquilin gefundene Marmorplatte uns vorführt (vgl. u. Fig. 340)[2]: sie stürmt mit verschränktem Körper und geneigtem Haupt davon und hält in der Linken das Viertel eines Böckchens, während die andere Hand ein Messer schwingt. Man darf heutzutage diese neuattischen Reliefs mit Skopas nicht mehr in Verbindung bringen; Winter hat in seiner gründlichen Abhandlung über das esquilinische Relief nachgewiesen, dass zwischen dem Werk des Skopas und diesem Mänadentypus der einzige Zusammenhang in der Gleichheit des Gegenstandes bestehe. Schon vor Skopas, schon im fünften Jahrhundert, hatte die attische Kunst den rasenden Chor der Bakchantinnen gelegentlich dargestellt; die esquilinische Figur gehörte zu einem umfangreichen Relief, das ein Zeitgenosse des Alkamenes und Kallimachos geschaffen haben wird[3]; daher stammt das Vorbild jener neuattischen Reliefdarstellungen. Dass auch Skopas es kannte, ist wahrscheinlich; immerhin bleibt ihm die Ehre, mit einziger Meisterschaft den Typus der „Bakchantin mit dem Zicklein" als Rundfigur ausgestaltet zu haben.

Die Werke des Skopas fanden, wie sich gezeigt hat, bei den Römern lebhaften Beifall. Als Augustus nach dem Siege bei Actium auf dem Palatin einen Apollotempel erbaute, stiftete er dafür als Cultstatue einen Apollo des parischen Meisters, der zweifellos irgend-

---

1) Diese Reliefs und ihre Wiederholungen sind bei Hauser, Neuattische Reliefs, Typus 25—31 aufgezählt. [Eine Gruppe aus diesem Chor der Bakchantinnen zeigt unten Fig. 127a.]

2) F. Winter, Ueber ein Vorbild neuattischer Reliefs, 50. Programm zum Winckelmannsfeste, Berlin, 1890, S. 97—124, Taf. I.

3) Winter (a. a. O., S. 121) bringt die Platte vom Esquilin (a. a. O., Taf. I) mit vier anderen im Madrider Museum befindlichen Platten (Taf. II und III) in Zusammenhang. Seiner Ansicht nach stammen alle diese Platten von ein und derselben runden Basis her, an welcher der Chor der Mänaden dargestellt war, und wir besässen darin das attische Original aus der Mitte des fünften Jahrhunderts, auf das die neuattischen Wiederholungen zurückzuführen seien. Die von Winter für das Original angenommene Entstehungszeit ist vielleicht [sicher] später anzusetzen, aber die Thatsache, dass der Typus der „Bakchantin mit dem Zicklein" älter ist als Skopas, bleibt erwiesen. Den Chor der Bakchantinnen hat übrigens auch die Vasenmalerei um die Zeit des peloponnesischen Krieges in den Bereich ihrer Darstellungen gezogen. Man vergleiche die von Pottier (Monuments grecs, 17—18, 1889—1890, pl. 9 sq.) publicirte Lekythos des Louvre.

DRITTES KAPITEL

PRAXITELES

Die Attiker besitzen eine Reihe von Eigenschaften, die sie mit einzigartiger Zähigkeit sich zu wahren verstanden haben. Sinn für auserlesene Schönheit, Streben nach fein abgewogenem Ausdruck und zu gleicher Zeit eine sichere Empfindung für das richtige Maass, bei gleichmässiger Begabung auf den verschiedensten Gebieten, das sind Vorzüge, die wir schon bei den archaischen Meistern fanden, und denen wir ebenso später im fünften Jahrhundert bei denjenigen Künstlern begegnen, die neben einem Universalgenie, wie Phidias, den reinen Atticismus vertreten. Vereinigte im folgenden Jahrhundert Skopas alle grossen Eigenschaften der griechischen Rasse in seiner Person, so sollte ein jüngerer Künstler, der Athener war von Abstammung und Sinnesart, für das specifisch *attische* Kunstvermögen den vollendeten Ausdruck finden [1].

Praxiteles ist Athener von Geburt, aber das ist auch die einzige sichere Nachricht, die wir über seine Herkunft besitzen [2]. Die Zeit seiner Geburt, der Stammbaum seiner Familie bleiben strittig. Wir wissen nur, dass einer seiner Söhne, Bildhauer gleich ihm, den Namen

---

1) Wir werden im Verlauf dieses Kapitels die neuesten Arbeiten über die verschiedenen Werke des Praxiteles anführen. Als zusammenfassende Darstellungen seien folgende namhaft gemacht: Brunn, Geschichte der griech. Künstler, I, S. 335 ff.; K. Friederichs, Praxiteles und die Niobegruppe, Leipzig, 1855; Gebhart, Praxitèle, Essai sur l'histoire de l'art et du génie grec depuis l'époque de Praxitèle jusqu'à celle d'Alexandre, Paris, 1864; Urlichs, Observationes de arte Praxitelis, Würzburg, 1858; Weil, Artikel „Praxiteles" in den Denkmälern von Baumeister; Furtwängler, Meisterwerke, S. 529—578.

2) Die athenische Herkunft des Praxiteles wird durch eine Inschrift bezeugt, die bei Thespiä gefunden wurde: *Πραξιτέλης Ἀθηναῖος ἐποησε*. Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 76. Vgl. ebenda Nr. 76a. Dieselbe Formel auf einer Inschrift von Olbia. Die sehr verdächtigen Schriftstellen, die ihn als Knidier oder Parier bezeichnen möchten, hat Brunn a. a. O., S. 336 angeführt. Es ist sehr gut möglich, dass er dem Demos Eiresidai angehörte. Man findet im dritten Jahrhundert einen Praxiteles von Eiresidai, einen Sohn des Timarchos, der im Tempel des Asklepios das Priesteramt versah. U. Köhler, Athen. Mittheil., 1884, S. 81, hält ihn für einen Enkel des grossen Praxiteles.

Kephisodot fuhrte Nun kennen wir bereits einen Meister dieses Namens und keinen von den unbedeutendsten, der zu Ende des funften und zu Beginn des vierten Jahrhunderts thatig war Seine Gruppe Eirene und Plutos (s o Fig 86) gehort ungefahr in das Jahr 370 Er fuhrt Arbeiten fur Megalopolis aus, und wir werden sehen, dass auch Praxiteles seine Anfangsthatigkeit im Peloponnes entfaltet Diese Anknupfungspunkte haben es gestattet, in dem alteren Kephisodot den Vater des Praxiteles zu erkennen [1]), und wenn man dem Rechnung tragt, dass oft in einer und derselben Familie einem Enkel der Name seines Grossvaters beigelegt wurde, so wird man nicht daruber erstaunt sein, dass ein Sohn des Praxiteles wieder den Namen Kephisodot tragt Man hat auch schon versucht, die Familie noch weiter zuruck zu verfolgen und einen Ahnherrn des grossen athenischen Meisters in jenem alteren Praxiteles zu erkennen, der zur Zeit des peloponnesischen Krieges in Thatigkeit war, da er im Jahre 427/6 die Cultstatue fur den Tempel der Hera Teleia in Plataa schuf [2]) Die Zeitansatze widerstreiten dem nicht, aber durch keinerlei positives Zeugniss lasst sich die Verwandtschaft zwischen dem alteren Kephisodot und dem Praxiteles des funften Jahrhunderts erweisen

Die Chronologie der Werke des Praxiteles ist unsicher [3]) Ohne uns auf kleinliche Erorterungen einzulassen, wollen wir eine solche auf Grund der unverdachtigsten Angaben aufzustellen versuchen Da erhebt sich zunachst die Frage nach der Zeit seiner Geburt Plinius bezeichnet als Zeitpunkt der fruchtbarsten Thatigkeit des Praxiteles die 104 Olympiade (364/3—361/0 v Chr) [4]) In diese Zeit fallt nun auch die Schlacht bei Mantinea (362), gleichzeitig beginnt diese im Jahre 370 neu aufgebaute Stadt sich mit Kunstwerken zu schmucken, an deren Herstellung der athenische Meister betheiligt ist Im Besonderen liefert er fur Mantinea eine Gruppe, Leto, Apollo und Artemis, die Pausanias ziemlich genau datirt, indem er

---

1) Dieses ist die allgemein anerkannte Ansicht Vgl Brunn, Griech Künstler, I, S 336 Furtwängler (a a O, S 513) erblickt in dem alteren Kephisodot einen etwas alteren Zeitgenossen des Praxiteles, und zwar eher noch seinen Bruder als seinen Vater

2) Thukydides, III, 68 [Pausanias, IX, 2,7] Ueber diesen alteren Praxiteles s o S 191 f

3) Brunn a a O und in den Sitzungsberichten der bayer Akademie, 1880, S 448 S Reinach, Gazette archéol, 1887, p 282 Furtwängler, a a O S 531 f Overbeck, Das Zeitalter des Praxiteles, Berichte der Sächs Gesellschaft der Wissenschaften, 1893, S 23, wo die Literatur über diese Frage angeführt ist

4) Plinius, Nat Hist, 34, 50

sie der dritten Generation nach Alkamenes zuweist[1]), da für Pausanias Alkamenes ein Zeitgenosse des im Jahre 432 gestorbenen Phidias ist, so kommen wir, jede Generation zu 35 Jahren gerechnet, mit zwei Generationen ins Jahr 362. Während der acht vorangehenden Jahre, von 370—362, arbeitet Kephisodot für Megalopolis. Es lässt sich also annehmen, dass Praxiteles seinen Vater nach dem Peloponnes begleitet und dort Aufträge bekommen hat. Wenn man nun seine Geburt um das Jahr 390 ansetzt, so war er im Jahre 362 28 Jahre alt und also nicht mehr bei den ersten Anfängen seiner Kunst. Zweifellos hatte er sich damals schon durch andere Werke, die man in die Zeit von 370—362 verweisen kann, einen Namen gemacht: eine andere Gruppe in Mantinea[2]), eine Gruppe zu Megara, die gleichfalls Leto mit ihren Kindern darstellte, gehören aller Wahrscheinlichkeit nach in diese ersten Jahre seines künstlerischen Wirkens.

Um das Jahr 360 hebt die Reihe derjenigen Werke an, welche seinen Ruhm begründen. Alles spricht dafür, dass er damals nach Athen zurückgekehrt war und sich dauernd dort niedergelassen hatte. Es war dies auch die Zeit, wo der junge Bildhauer mit Phryne die Beziehungen anknüpfte, auf die unsere alten Texte mehr als einmal anspielen[3]). Diese berühmte Hetäre war zu Thespiä geboren, also vor dem Jahre 372, in dem diese Stadt durch die Thebaner zerstört worden ist. Sie kam sehr jung, arm und elend nach Athen. Um 350 stand sie allem Anschein nach auf dem Höhepunkt ihrer Schönheit, da sie um diese Zeit dem Apelles für seine Anadyomene und dem Praxiteles für seine knidische Aphrodite als Modell diente*). Das Datum ihres Processes bleibt dunkel[4]), aber wenn man aus dem durchschlagenden Argument, das Hypereides bei ihrer Vertheidigung anwandte, einen Schluss ziehen darf, so hatte sie damals noch nichts von ihren Reizen eingebüsst, und so wird der Process wohl um die gleiche Zeit anzusetzen sein. Im Jahre 335 endlich war Phryne schon eine alte Frau, als sie Alexander dem Grossen anbot, auf ihre Kosten die vom König der Makedonier zerstörten Mauern Thebens wieder aufbauen zu lassen. Ohne der Chronologie Gewalt anzuthun, lässt sich behaupten, dass die Verbindung zwischen

1) Pausanias VIII, 9, 1.

2) Hera zwischen Athene und Hebe thronend, Pausanias, VIII, 9, 3.

3) Pausanias, I, 20, 1; IX, 27, 3. Athenäus, XIII, p. 590.

*) [Verdient eine solche Notiz bei Athenäus (XIII, 591 A) unbedingt Glauben? Vgl. S. 291, A. 2.]

4) Vgl. P. Foucart, les Associations religieuses chez les Grecs, p. 135.

dem Bildhauer und der Hetare in die Jahre 360—350 fallt, noch vor die Zeit, wo Praxiteles die volle Reife des Mannesalters erreichte Wir erhalten damit einen Anhaltspunkt fur die Datirung verschiedener beruhmter Werke, mit deren Geschichte der Name der Phryne verwoben ist ich meine den gefeierten Satyr der Tripodenstrasse und den Eros von Thespia Man kennt die Anekdote, die Pausanias aus Anlass dieser beiden Statuen erzahlt [1]) Praxiteles habe seiner Geliebten gestattet, sich sein bestes Werk auszusuchen, jedoch sich geweigert, es zu bezeichnen Phryne habe sich nun einer List bedient und durch einen Sklaven ankundigen lassen, des Meisters Atelier stehe in Flammen, doch sei noch nicht Alles zerstort Praxiteles habe darauf in seiner Verzweiflung ausgerufen, dass alle seine Muhe verloren sei, wenn das Feuer auch den Satyr und Eros beschadigt habe Phryne habe ihn nun beruhigt und den Eros fur sich gewahlt, um ihn spater in den Tempel des Gottes nach Thespia zu stiften Aus dieser Anekdote ergiebt sich wenigstens die eine Thatsache*), dass diese beiden Statuen gleichzeitig sind Der gleichen Zeit gehort eine Aphrodite in Marmor und ein Portrat der Phryne an, auch diese beiden Statuen schenkte die Hetare dem Tempel ihrer Vaterstadt, nach Delphi aber stiftete sie damals ihr in vergoldeter Bronze von Praxiteles geschaffenes Portrat

Gewisse Zeugnisse lassen es glaublich erscheinen, dass Praxiteles gegen 350 in Kleinasien arbeitete [2]) Wenn es auch zweifelhaft bleibt, ob er an der Ausschmuckung des Mausoleums Theil genommen [3]), so stellte er doch fur das Artemision von Ephesos einen mit Reliefs geschmuckten Altar her, und zwar nach dem Brande des Tempels im Jahre 356 [4]), offenbar war der Altar fur den neuen, nach jenem Brande wieder aufgebauten Tempel bestimmt Mit dieser Reise nach Kleinasien stehen ohne Zweifel**) zwei Statuen in Zusammenhang, von denen die eine sehr beruhmt war die Aphrodite von Kos und die von Knidos Plinius erzahlt die Geschichte der-

---

1) Pausanias, I, 20, 1, cf Athenaus, XIII, p 591 B

*) [Kann man hier wirklich von einer „Thatsache" (un fait) reden?]

2) S Reinach, Gaz arch, 1887, p 284 Furtwangler, Meisterwerke, S 551

3) Der einzige Schriftsteller, der davon spricht, dass Praxiteles dort mit Skopas zusammen thatig war, ist Vitruv, VII, praef 12

4) Strabo, XIV, p 641

**) Muss er diese Statuen in Kleinasien, kann er sie nicht ebenso gut in Athen gearbeitet und dann versandt haben?]

selben[1]), der Meister hatte zwei Statuen gemacht, die er zu gleicher Zeit zum Verkauf aussetzte die eine war nackt, die andere bekleidet Die Leute von Kos zogen die verhüllte Aphrodite vor, weil sie anständiger sei, die Knidier bekamen für den gleichen Preis das Bild der nackten Göttin, das dem Heiligthum von Knidos einen fabelhaften Ruhm verschaffen sollte Da haben wir es also mit zwei genau gleichzeitigen Werken aus der Zeit zu thun, wo Praxiteles in seiner vollen Manneskraft stand, d h aus der Zeit nach 350 Und wenn man auch die anderen für Kleinasien geschaffenen Werke derselben Periode zuweisen darf, so ist hier schliesslich noch der für Parion in Mysien gearbeitete Eros zu erwähnen

Die letzten Jahre seines Lebens scheint Praxiteles in Athen verbracht zu haben Er schuf dort, nach den Berechnungen Studniczka's, im Jahre 346 für das Heiligthum der Artemis Brauronia eine Statue dieser Göttin[2]) Das Datum des einzigen Originalwerks, das wir von ihm besitzen, des Hermes von Olympia, ist noch immer strittig Mehrere Gelehrte neigen dazu, ein Jugendwerk des Meisters darin zu erkennen[3]) Die Statue des Hermes, des arkadischen Nationalgottes, im Verein mit dem Dionysosknaben, der Gottheit von Elis, soll nach ihrer Ansicht auf den zwischen Elis und Arkadien geschlossenen Frieden anspielen, man hatte die Gruppe nach den blutigen Zwistigkeiten, deren Schauplatz im Jahre 363 der heilige Festraum gewesen war, als ein Unterpfand der Aussöhnung geweiht Andererseits hat die Form der Basis, die so erst in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts aufgekommen ist, Furtwängler dazu veranlasst, ein späteres Datum in Vorschlag zu bringen[4]) Nach seiner Meinung wäre das Werk des Praxiteles in Olympia erst im Jahre 343 geweiht worden, in dem Augenblick, wo die aristokratische Partei von Elis mit Hülfe der Arkadier über die Volkspartei triumphirte und mit Philipp von Makedonien ein Schutzbündniss abschloss. Diese Vermuthung scheint uns sehr ansprechend, man wird weiterhin sehen, dass der Stil der Statue für ein Jugendwerk entschieden zu entwickelt ist

Das Todesjahr des Praxiteles bleibt unbekannt, aber vermuthlich trat er vor dem Regierungsantritt Alexanders, also vor 336, ein

1) Plinius, Nat Hist, 36, 20

2) Studniczka, Vermuthungen zur griechischen Kunstgeschichte, S 18

3) Brunn, Deutsche Rundschau, VIII, 1882, S 188 Purgold, Hist und philol Aufsätze, Ernst Curtius gewidmet, S 233 S Reinach, Gaz arch, 1887, p 282, note 9, Revue arch, 1888, I, p 1—4

4) Meisterwerke, S 529

Sonst wäre es nämlich kaum zu begreifen, dass der Makedonierkönig einem weniger bekannten Meister wie Leochares Aufträge gab, statt sich an den grössten Meister Athens zu wenden. Somit fällt die Thätigkeit des Praxiteles zwischen die Jahre 370 und 336. Was wir von seinen Söhnen wissen, bestätigt diesen Ansatz. Er hinterliess nämlich zwei Söhne, Kephisodot den jüngeren und Timarchos. Die Werke dieser Beiden gehören bestimmt dem Ende des vierten Jahrhunderts an und fallen hauptsächlich in jene zehn Friedensjahre, welche die Regierung des Demetrios Phalereus für Athen herauffuhrte.

Die von uns aufgestellte Chronologie kann allerdings nicht beanspruchen, eine durchaus sichere zu sein — eine solche giebt es überhaupt nicht —, aber sie vermag uns doch wenigstens einige Anhaltspunkte zu liefern, ehe wir nun der Hauptsache, dem Studium der Werke des Praxiteles, näher treten.

§ 2. DIE FRÜHESTEN WERKE.

Zu der Zeit, in welche die Anfänge des Praxiteles fallen, hatte die geschickte Politik des Epaminondas eine kräftige Auflehnung der Peloponnesier gegen die Hegemonie Spartas zu Wege gebracht. Mantinea wurde im Jahre 370 neu aufgebaut. Einige Monate nach der Schlacht bei Leuktra schufen sich die Republiken Arkadiens eine ganz neue Hauptstadt, die sie Megalopolis, die „grosse Stadt", nannten. Dieser politische Aufschwung gab das Zeichen zu einer lebhaften Kunstthätigkeit, und die Aufträge zum Schmuck der neu gegründeten oder frisch aufgebauten Städte lockten etliche Künstler, wie den älteren*) Kephisodot und seinen Landsmann Xenophon, nach dem Peloponnes. Wahrscheinlich begleitete Praxiteles seinen Vater damals nach Arkadien und fand dort Gelegenheit, sein vielversprechendes Talent an den Tag zu legen. Zweifellos stand er damals noch ganz unter dem Einfluss seines Vaters. Merkwürdiger Weise entspricht das erste seiner Werke, dessen Datum wir kennen, eine Gruppe von drei Figuren, durchaus der Gruppe, die Kephisodot und Xenophon für Megalopolis schufen. Praxiteles führte dies Werk im Jahre 362 für einen Doppeltempel in Mantinea aus; es fand seinen Platz in

*) [Der Tempel des Zeus Soter, an den hier namentlich gedacht wird, gehört, wie Dörpfeld (Athen. Mitth., XVIII, 1893, S. 218f.) sicher nachgewiesen hat, erst dem Ende des Jahrhunderts an; für die Bildwerke desselben kommt also nur der jüngere Kephisodot in Betracht. Damit bricht die ganze, schöne Combination Collignon's in sich zusammen.]

dem Theil dieses Heiligthums, der Leto und ihren Kindern geweiht war, und stellte diese Göttin mit Artemis und Apollo im Verein dar[1])

Die Gruppe selbst ist zu Grunde gegangen, aber Dank den Ausgrabungen, die Fougères zu Mantinea vornahm, kennen wir drei der Reliefs, welche die Basis zierten, sie wurden im Jahre 1887 aufgefunden[2]) Pausanias spielt kurz auf diese bildnerisch geschmückte

Fig 128 Apollo, der skythische Sclave und Marsyas Relief aus Mantinea (Athen, Centralmuseum)

Basis an „am Sockel," sagt er, „waren die Musen und Marsyas mit der Flote dargestellt"[3]) Dem entspricht in der That die Darstellung auf den Reliefs von Mantinea, und ihre rechtwinklige Form zusammt den Maassen (1,35 m Breite auf 0,98 m Höhe) lassen uber ihre Bestimmung keinen Zweifel Da dies Postament breit genug sein musste, um drei Figuren zu tragen, so sassen die Reliefplatten offenbar alle an der Vorderseite[4]), und da die Gesammtzahl der

---

1) Pausanias, VIII, 9, 1

2) Fougeres, Bull de corresp hellén, XII, 1888, pl I, II, III, p 105—128 Vgl Waldstein, American Journal of archaeology, VIII, 1891, p 18, pl I—II Overbeck, Griech Kunstmythologie, III, Apollon, S 454—457 W Amelung, Die Basis des Praxiteles aus Mantinea, München, 1895

3) Pausanias, VIII, 9, 1. Fougères liest [wie schon vor ihm O Jahn im Philologus, XXVIII, S 6] mit Recht *Μοῦσαι* statt *Μοῦσα*

4) Vgl die sehr wahrscheinliche Herstellung, die Waldstein (a. a O 1 u I) vorgeschlagen hat

Musen neun war, während die erhaltenen Platten uns nur sechs zeigen, muss das Vorhandensein einer vierten, jetzt verlorenen Platte angenommen werden. Auf der Haupttafel hat der Bildhauer die Hauptpersonen zusammengestellt, die bei dem musikalischen Wettstreit zwischen Apollo und Marsyas mitwirkten: den Gott selbst, den Silen und den skythischen Sclaven, der den Marsyas nach seiner Niederlage zu schinden hat. „Der Wettstreit," so schreibt Fougères, „neigt seinem Ende zu. Apollo hat schon zu spielen aufgehört, seine Kithara ruht müssig in seinem Schooss. Der Sclave wendet sich schon mit gezücktem Messer dem Satyr zu. Marsyas ist besiegt und verurtheilt" (Fig. 128). Die Musen als Zeugen des Vorgangs sind mehr nur so daneben gestellt, als mit der Hauptgruppe innerlich vereinigt. Die Attribute sind noch nicht mit der Genauigkeit unter sie vertheilt, die in der hellenistischen Zeit Regel werden sollte. Die eine öffnet eine Schriftrolle, eine andere hält die Doppelflöte, eine dritte die Kithara, die, welche auf einem Felsen sitzt, klimpert zerstreut mit den Fingerspitzen auf einem Instrument mit langem Griff von der Gestalt der Mandoline (Fig. 129). Alle tragen dasselbe Costüm, ein Himation und Untergewand mit kurzen Aermeln, das an den Schultern durch ein Band festgehalten wird, es ist die wohlbekannte Tracht der tanagraischen Thonfigürchen. Man ist über die Zeit dieser Reliefs verschiedener Meinung[1]). Theils hält man sie für gleichzeitig mit der Gruppe des Praxiteles, theils für eine nachträgliche Ausschmückung der Basis, die erst im zweiten Jahrhundert durch einen Bildhauer der neuattischen Schule der Basis angefügt wurde. Für letztere Annahme kann man sich auf gewisse Einzelheiten berufen: der Marsyas in seiner gewundenen und verrenkten Stellung erinnert auffallend an die betreffende Statue Myron's, zwei der Musen, die mit der Rolle und mit der Kithara, besitzen am Parthenonfries ihre Vorbilder, die nur ins Weibliche übersetzt werden mussten. Aber derartige Anlehnungen können doch schon seit dem vierten Jahrhundert gebräuchlich geworden sein. Fougères hat nachgewiesen, dass nichts im Charakter dieser Figuren uns zwingt, bis ins zweite Jahrhundert damit herunterzugehen, und so möchten wir

1) Overbeck, Berichte der sächs. Gesellsch. der Wissensch., 1888, S. 281 und Griech. Plastik, II⁴, S. 61 f., wo er zu seiner ersten Ansicht zurückkehrt und die Reliefs in die Zeit des Praxiteles setzt, ebenso Furtwängler, Meisterwerke, S. 533. Hauser (Die neuattischen Reliefs, S. 151) hält sie für ein neuattisches Werk.

glauben, dass die Reliefs mit der Gruppe gleichzeitig sind Unter keinen Umstanden aber durften sie auf die eigene Hand des Praxiteles zuruckzufuhren sein Die etwas leere Composition leidet bei aller Feinheit der Figuren an einer gewissen Trockenheit und Magerkeit der Ausfuhrung, welche die Hand eines Ateliergehulfen verrathen, der Meister hat sich offenbar darauf beschrankt, die Skizzen zu

Fig 129 Die Musen In Mantinea gefundenes Relief (Athen, Centralmuseum)

liefern Fur das Studium des praxitelischen Stils behalten die Reliefs von Mantinea nichts desto weniger ihren Werth Vielleicht besitzen wir in ihnen eine Erinnerung an ein verlorenes Werk des Kunstlers, namlich an die Thespiaden oder Musen von Thespia, die Mummius entfuhrte [1]), jedenfalls lassen sie durch die Anmuth ihrer Stellung, durch die Aehnlichkeit mit den gefalligen Tanagraerinnen den Einfluss ermessen, den der Stil des Praxiteles auf die Kunst der Thonbildner ausubte

Seine beruhmtesten Werke sind Einzelfiguren Es scheint also ziemlich berechtigt, dieser Zeit seiner ersten Anfange einige

1) Overbeck, Griech Plastik, II⁴, S 62 S Reinach (Gazette des Beaux-Arts, 1889, I, p 70) denkt an die Musen des älteren Kephisodot

Gruppen zuzuweisen, die von den Schriftstellern nur ganz kurz erwähnt werden. Dahin gehören die schon genannten Thespiaden, die im Jahre 146 nach der Einnahme Korinths nach Rom gebracht und vor dem von Lucullus erbauten Tempel der Felicitas aufgestellt wurden. Es waren Bronzestatuen der Musen; beim Brande des Tempels unter der Regierung des Claudius gingen sie zu Grunde [1]). Wenn man zwischen dieser Gruppe und den Musen auf den Reliefs von Mantinea eine Beziehung herstellen darf, so würde auch sie zu den Jugendwerken des Praxiteles zählen. Für den Apollotempel in Megara hatte der Künstler eine zweite Gruppe der Leto mit ihren Kindern ausgeführt [2]); die Uebereinstimmung der Darstellung mit der der Gruppe zu Mantinea legt die Vermuthung nahe, dass dies Werk aus derselben Zeit stammt. Es ist übrigens auf einer Münze von Megara abgebildet [3]); die Gestalten sind nach alter Manier nur so neben einander gestellt; von der Artemis dieser Gruppe, welche die rechte Hand nach der Schulter führt, hat sich in der Dresdener Artemis, von der man mehrere Wiederholungen kennt, vielleicht eine Copie erhalten [4]).

In die gleiche Zeit der Thätigkeit des Praxiteles im Peloponnes möchten wir auch die Cultstatue des Letoons in Argos ansetzen [5]). Leto war dort zusammengruppirt mit einer kleinen weiblichen Figur, die man zu Pausanias' Zeit Chloris nannte und für eine Tochter der Niobe hielt. Wenn man die Münzen von Argos, welche die Statue des Praxiteles abbilden, zu Rathe zieht (Fig. 130) [6]), so sieht man, dass diese Nebenfigur zweifellos eine Statuette archaisirenden Stiles war, auf die sich die Göttin mit ihrem linken Arm stützte; es ist von Interesse, dieselbe Art von Stütze bei einer Statue des Wiener Museums wiederzufinden [7]), einer zierlichen, bekleideten

---

1) Plinius, Nat. Hist., 34, 69. Cicero in Verrem, IV, 2. M. Mayer (Athen. Mittheil., XVII, 1892, S. 261) hat sehr glücklich die Thespiaden mit den Musenstatuen identificirt.

2) Pausanias, I, 44, 2.

3) Imhoof-Blumer and Percy Gardner, Numismatic commentary on Pausanias, pl. A, X, FF, I, II, p. 7. Overbeck, Griech. Kunstmythologie, III, Münztafel, V, Nr. 3 [und ebenso Griech. Plastik, II⁴, Fig. 145].

4) Furtwängler, Meisterwerke, Taf. XXXIX, dazu S. 554.

5) Pausanias, II, 21, 8.

6) Imhoof Blumer and Percy Gardner, Numismatic commentary on Pausanias, pl. K, 36—38. Overbeck, Griech. Plastik, II⁴, S. 44, Fig. 146 a—c.

7) R. von Schneider, Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses in Wien, V, S. 1—11, Taf. I—II. Vgl. S. Reinach, Gazette des Beaux-Arts, XXXV, 1887, p. 337. Die Statue wurde zu Larnaka-Skala auf der Insel Cypern gefunden.

Artemis, die sich mit dem Ellenbogen auf ein kleines, archaische Götterbild lehnt, das Original davon scheint in die Zeit des Praxitele zurückzugehen Endlich kennen wir noch durch ein numismatische Denkmal die für Megara gearbeitete Tyche des Praxiteles Ein Münze dieser Stadt zeigt die Göttin stehend, mit Füllhorn und Schaale in den Händen Auch hierbei konnte Praxiteles von einem älteren Werke seine Anregung empfangen haben, denn ein Zeitgenosse seines Vaters, Xenophon von Athen, hatte für Theben eine Tyche mit dem Plutos auf dem Arme geliefert Jedenfalls weist der Typus der reich gewandeten Figur und ihre allegorische Bedeutung ungefähr in die Zeit von 370 bis 360, w Kephisodot seine Eirene schuf, d h in die Zeit der früheste Werke des Praxiteles

Fig 130 Leto und Chloris Münze von Arg

§ 3 DIE ZEIT VON 360 BIS 350

Bei seinen Reisen durch den Peloponnes bekam der junge Bild hauer Fühlung mit der argivischen Schule, er sah die Werke de Meister, welche an die Tradition Polyklet's anknüpften, und dies Vorbilder konnten auf die Ausgestaltung seines Talents Einfluss ge winnen [1]) Er stand ohne Zweifel noch unter der Wirkung diese Einflusse, als er um 360 nach seiner Rückkehr nach Athen die Reih der Werke eröffnete, die seinen Ruf begründen sollten Wollte wir versuchen, das Leben des Praxiteles während dieses neuen Zei raums zu zeichnen, so würden wir uns auf das Gebiet der rein Phantasie begeben Wir kennen immerhin seine Verbindung m Phryne und dürfen daraus folgern, dass er an dem Genussleben d athenischen Jugend Theil genommen haben wird

Die Schriftquellen geben uns das Recht, in diese Zeit mehre berühmte Werke zu setzen Die Anekdote von der List der Phry beweist, dass zwei von ihnen streng gleichzeitig sind*) der Satyr d Tripodenstrasse und der Eros von Thespia Die Stelle, wo Pausani den Satyr erwähnt, ist leider sehr unklar „Es ist da," sagt „eine vom Prytaneion ausgehende Strasse, Tripodes genannt Dies

1) Furtwängler (Meisterw, S 537 ff) hat die Wirkung dieser Einflüsse sehr gut nachgewie
*) [Vgl S 274, Anm *]

Name kommt daher, dass dort kleine Tempel der Götter sind, auf denen bronzene Dreifüsse stehen, während sehr beachtenswerthe Kunstwerke darunter Aufstellung gefunden haben. Da ist nämlich der Satyr, auf den Praxiteles, wie man sagt, sehr stolz war." Und weiterhin, nachdem er die Kriegslist der Phryne mitgetheilt: „In dem benachbarten Dionysostempel ist ein junger Satyr, der zu trinken eingiesst. Den Eros und Dionysos, die dabei stehen, hat Thymilos gemacht."[1]) Dieser zweideutige Text hat viele Meinungsverschiedenheiten hervorgerufen. Man hat sich gefragt, ob dieser junge Satyr, der zu trinken eingiesst *(Σάτυρός ἐστι παῖς καὶ δίδωσιν ἔκπωμα)*, derjenige des Praxiteles ist, oder ob Pausanias vielmehr von zwei verschiedenen Werken spricht, wie sich denken liesse[2]). Man hat allen Grund zu glauben, dass der Wortlaut entstellt und die Unterscheidung zwischen den beiden Satyrn das Werk eines Abschreibers ist. Wenn man eine sehr leichte Correctur zulässt[3]), so kommt man zu dem Schluss, dass der Satyr des Praxiteles, der auch von Athenäus der „Satyr bei den Dreifüssen" *(τὸν ἐπὶ Τριπόδων Σάτυρον)*[4]) genannt wird, genau derselbe ist, den Pausanias in einem der kleinen, von siegreichen Choregen errichteten Denkmäler am Rande der Tripodenstrasse gesehen hat. Er war dort mit zwei Statuen eines unbekannten Meisters Thymilos zusammengestellt[5]). Man hat die

---

1) Pausanias, I, 20, 1.

2) Man findet eine Zusammenfassung dieser Erörterungen bei Ghirardini, Bullettino della commissione arch. comunale di Roma, 1892, p. 324, 339, u. 326 Anm. 1, wo die Literatur verzeichnet steht. Für die Gleichsetzung des weinspendenden Satyrn mit dem des Praxiteles haben sich Brunn (Gesch. der griech. Künstler, I, S. 339), Benndorf (Beiträge zur Geschichte des attischen Theaters, S. 80 bis 90) und Ghirardini ausgesprochen. Sie ist [mit vollem Recht] bestritten worden durch Wolters (Arch. Zeitung, 1885, S. 81—85). Auch Reisch (Griechische Weihgeschenke, S. 111 bis 112), der die Frage wieder aufnimmt, neigt dazu, die Gleichsetzung abzulehnen.

3) Die hauptsächlich strittige Stelle ist die folgende: *Φρύνη μὲν οὕτω τὸν Ἔρωτα αἱρεῖται. Διονύσῳ δὲ ἐν τῷ ναῷ [τῷ πλησίον] Σάτυρος ἐστι παῖς καὶ δίδωσιν ἔκπωμα. Ἔρωτα δ' ἑστηκότα ὁμοῦ καὶ Διόνυσον Θυμίλος ἐποίησε.* Der Sinn wird klar [?], wenn man die Worte *τῷ πλησίον* weglässt, der ganze Satzbau, das Band, das durch *μὲν* und *δὲ* um den Eros und Satyr geschlungen, zeigt an, dass Pausanias von den beiden Statuen des Praxiteles spricht, deren er wenige Zeilen vorher Erwähnung gethan hat. Was den Ausdruck *ναός* betrifft, so ist seine Bedeutung durch Reisch (a. a. O. S. 112) richtig angegeben, es handelt sich um ein choregisches Monument, überragt von einem bronzenen Dreifuss. [Collignon's Uebersetzung dieser Pausaniasstelle, die wir oben im Text wiedergegeben haben, scheint uns in mehr als einer Hinsicht anfechtbar.]

4) Athenäus, XIII, p. 591 B.

5) Bienkowski (Rev. arch., XXVI, 1895, p. 281, pl. VII—VIII) glaubt, die zwei Statuen des Thymilos in einer Neapeler Gruppe, die den Dionysos und Eros darstellt (Gerhard, Ant. Bildwerke, Taf. 19), wiedererkennen zu sollen. Er stellt einen Satyr damit zusammen, dessen verlorenes Original nur durch einen von Mengs dem Dresdener Museum vermachten Abguss bekannt ist.

telischen Stils angesehen Trotz der etwas trockenen Behandlung der Gewander und den durftigen Formen der Brust, deren jugendlichen Charakter der Copist ubertrieben zu haben scheint, haben wir es mit einer sehr sorgfaltigen Copie aus der fruhen Kaiserzeit zu thun Das nach dem Spiegel gesenkte Antlitz besitzt einen reizenden Zug von wurdevoller Anmuth, und das Haar, durch ein zwiefach umgeschlungenes Band zusammengehalten, zeigt die schlichte und doch so vornehme Anordnung, die uns bei der Aphrodite von Knidos wieder begegnen wird (Fig 135) Wenn, wie man annehmen darf, die Venus von Arles uns das Bild der Aphrodite von Thespia ubermittelt, so fuhrt es uns gleichzeitig einen neuen Typus von ansehnlicher kunstgeschichtlicher Bedeutung vor Augen, namlich den der halb entkleideten Gottin, an den sich das funfte Jahrhundert noch nicht gewagt hatte Erinnern wir uns nur einmal an die Aphrodite

Fig 135 Kopf der „Venus von Arles“ (Louvre)

des Alkamenes (s Fig 57) nur die rechte Schulter und der rechte Busen sind dort schuchtern entblosst, gerade als hatte der Kunstler sich noch nicht getraut, den ganzen Oberkorper zu enthullen Kuhner und zugleich weniger gottesfurchtig bildet die Kunst des vierten Jahrhunderts ein Motiv aus, das die allmahliche Entkleidung berechtigt erscheinen lasst ich meine das Motiv der Aphrodite bei der Toilette. So bezeichnet die Venus von Arles gewissermassen eine der Entwickelungsphasen, welche zur vollstandigen Entkleidung hinüberleiten Fraglich bleibt, wie wir schon vernahmen (s. S 264), ob Praxiteles diese Neuerung zuerst einfuhrte und ob ihm nicht Skopas, von dem

die antiken Schriftsteller eine nackte Aphrodite kennen [1]), auf diesem Wege vorangeschritten ist. Eine Entscheidung dieser Frage ist sehr schwierig, aber sicher bleibt so viel, dass diese Darstellungsweise in der Kunst zu Praxiteles' Zeit sich Bahn bricht und rasch Glück macht. Eine zu Ostia gefundene Statue des Britischen Museums [2]) ist gewissermassen nur eine Spielart der Venus von Arles und gehört jedenfalls der Schule des Praxiteles an, wenn sie auch nicht geradezu eines der in den Schriftquellen aufgeführten Aphroditebilder unseres Meisters wiedergiebt. Von wem immer der Typus der halbnackten Aphrodite erfunden wurde, er ist gewiss eine Errungenschaft der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts, die leitende Idee dabei war, dass man die Göttin bei der Toilette darstellte und so Gelegenheit bekam, mit zunehmender Kühnheit die Formen des weiblichen Körpers zu enthüllen. Praxiteles brauchte aus dieser Idee nur die letzten Consequenzen zu ziehen, um bald nachher den Typus der Knidierin zu finden.

Ueber das Porträt der Phryne, das jenes thespische Weihgeschenk vervollständigte, wissen wir nur so viel, dass es von Marmor war und gleichfalls im Tempel des Eros gezeigt wurde. Genauere Nachrichten besitzen wir über ein anderes von Praxiteles geschaffenes Bildniss der thespischen Hetäre, das diese als Weihgeschenk nach Delphi stiftete. Es bestand aus vergoldeter Bronze, und an der Marmorsäule, die als Postament diente, las man die Widmung: „Phryne, die Tochter des Epikles, aus Thespia“ [3]). Zu den Zeiten Plutarch's betrachteten die Besucher von Delphi mit Neugier dies Porträt, das zwischen dem des Königs Archidamos von Sparta und dem Philipps von Makedonien stand. Man erörterte wohl dabei eine Aeusserung des cynischen Philosophen Krates, der gesagt hatte, es handle sich bei diesen drei Bildern um ein Denkmal für die Unmässigkeit der Hellenen. Noch skeptischer war ein anderer Besucher, den Plutarch redend einführt. „Krates,“ so raisonnirt dieser, „ärgerte sich über Praxiteles wegen des Geschenks, das er der Geliebten machte, er hätte ihn vielmehr darob loben sollen, dass er neben die

1) Furtwängler (Meisterwerke, S. 628 ff.) möchte beweisen, dass Skopas den Typus der Venus von Capua erfand, die gleichfalls halb entkleidet ist und in ihrer Haltung an die Venus von Milo erinnert.

2) Specimens of ancient Sculpture, I, pl. 41. Furtwängler (Meisterwerke, S. 550, Fig. 103) macht den sehr gewagten Vorschlag, in ihr das oben erwähnte Porträt der Phryne zu erblicken.

3) Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1269—1277.

goldenen Könige die goldene Hetäre stellte, da er so den Reichthum schmähte und zeigte, wie dieser so gar nichts Wunderbares oder Ehrwürdiges an sich hat"[1])

Noch andere Werke gehören ohne Zweifel derselben Periode an. Aber sie mit Sicherheit bezeichnen zu wollen, wäre Vermessenheit. Es muss uns genügen, die datirten Werke aus dieser Zeit einigermassen untergebracht zu haben, wenn wir jetzt an das Studium derjenigen Epoche herantreten, in die seine reifsten Arbeiten fallen.

§ 4. DIE WERKE DER REIFEN MANNESJAHRE UND DER HERMES VON OLYMPIA

Die Entwickelung des künstlerischen Lebens, die den Skopas und seine Mitarbeiter nach Kleinasien lockte, hat vermuthlich auch dem Praxiteles eine Reise nach den asiatischen Griechenstädten nahe gelegt. Wir erwähnten bereits (o. S. 274) den Marmoraltar, den er für das Artemision von Ephesos nach dem Brand vom Jahre 356 lieferte: der athenische Meister arbeitete also damals zu Ephesos. Wir wissen ausserdem, dass mehrere seiner berühmten Werke sich in Städten Kleinasiens, wie Knidos und Parion, oder auf benachbarten Inseln, wie Kos, befanden. Nichts verwehrt uns demnach zu glauben, dass Praxiteles sich in Kleinasien aufgehalten hat.

Man kennt die Anekdote, die Plinius über die Aphrodite von Kos und die Knidierin erzählt; die zwei gleichzeitig zum Verkauf ausgesetzten Statuen sind gewiss auch gleichzeitig gearbeitet worden, und da nach zuverlässigem Zeugniss Phryne für die Knidierin Modell gestanden hatte[2]), so können sie nicht viel später als das Jahr 350 fallen. Von der Aphrodite auf Kos weiss man nur, dass sie bekleidet war, ohne dass es möglich wäre, sie in irgend einer auf uns gekommenen Replik nachzuweisen[3]). Die grosse Berühmtheit der knidi-

1) Plutarch, de Pythiae oraculis, 15.

2) Athenaus, XIII, p. 590. Nach Clemens von Alexandria (Protrept., 53) wäre die Hetäre Kratine Modell dafür gestanden. [Vgl. o. S. 273, Anm. *]

3) Die Aphrodite von Kos ist von Gerhard, Brizio und E. Curtius mit der Venus genetrix des Louvre, die wir als Aphrodite *ἐν Κήποις* des Alkamenes deuteten, in Zusammenhang gebracht worden. Wir haben schon (o. S. 130, Anm. 3) die Ansicht S. Reinach's mitgetheilt, wonach das Originalmotiv zwar durch Alkamenes erfunden, aber von Praxiteles in seiner Statue von Kos wieder aufgegriffen worden wäre (Gaz. arch., 1887. Vgl. de Witte, Gaz. arch., 1885, p. 91). Aber daraus, dass dieser Typus durch die Koroplasten von Myrina (La Necropole de Myrina, pl. VIII, p. 309—315) gleichzeitig mit dem der Knidierin verwerthet wurde, folgt dies noch nicht unbedingt.

schen Aphrodite, in der das Alterthum das Meisterwerk des Praxiteles (*τῶν Πραξιτέλους ποιημάτων τὸ κάλλιστον*)[1]) erblickte, hat uns über sie genauere Nachrichten eingetragen. Die in Marmor gearbeitete Statue stand in einem kleinen, nach allen Seiten offenen Tempel, wo man sie von jedem Standpunkt aus bewundern konnte. Viele machten nur des Bildes wegen die Reise nach Knidos. Wenn man die Reden prüft, die in dem Lucian zugeschriebenen Dialog Amores die beiden Reisenden austauschen, so ergiebt sich daraus, dass nicht alle als fromme Pilger nach Knidos kamen, aber alle lauschten sie als echte Griechen auf die netten Historchen der Fremdenführer. Sie erfuhren da, wie der Bithynierkönig Nikomedes den Knidiern angeboten hatte, ihre städtische Schuld zu bezahlen, wenn sie ihm die Statue überlassen wollten, oder wie das Werk des Praxiteles tolle und verbrecherische Leidenschaften in Menge geweckt hatte. Es hat zu einer ganzen Literatur von Epigrammen den Anstoss gegeben, wovon das Folgende nur eine Probe sein will: „Die Kythereia kam von Paphos durch die Meerfluth nach Knidos, ihr eigenes Bildniss zu schauen. Nachdem sie es gründlich an seinem ringsum den Blicken zugänglichen Platze betrachtet, liess sie sich vernehmen: Wo schaute mich denn Praxiteles entkleidet? — Praxiteles hat nicht gesehen, was zu sehen Frevel ist, aber der Stahl meisselte die paphische Göttin, wie sie wohl Ares sich wünschte“[2]). Lange Zeit erfuhr die Statue die Huldigungen der Dichter und bezauberte die Blicke der Kunstliebhaber, erst zu Ende des fünften nachchristlichen Jahrhunderts ging sie in Konstantinopel, wo sie die letzten hundert Jahre im Lauseion gestanden hatte, bei einer Feuersbrunst zu Grunde.

Die griechischen Schriftsteller loben sie mehr, als dass sie sie eigentlich beschrieben. Nur einige Zeilen des Pseudo-Lucian deuten ihre äussere Erscheinung an. „Ihre ganze Schönheit,“ heisst es da, „zeigt sich ohne Hülle, da sie keinerlei Gewand umfängt, nur mit

---

Neuerdings schlägt Furtwängler (Meisterwerke, S. 552, Fig. 104) vor, die Aphrodite von Kos in einer Statue des Louvre zu erkennen, die uns Aphrodite zeigt, wie sie sich mit der linken Hand auf den Eros lehnt, an der Basisplinthe steht die Inschrift: *Πραξιτέλης ἐποίησεν* (Clarac, pl. 341, 1291, Fröhner, Notice, 151, Löwy, Inschr. griech. Bildhauer, Nr. 502). Aber der Eros trägt alle Merkmale der hellenistischen Kunst an sich, und übrigens gab es bekanntlich mehrere Bildhauer mit Namen Praxiteles.

1) Lucian, Imag., 4. Vgl. Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1227—1245.

2) Anthol. Palat. I, 104.

werk des Praxiteles darin zu erblicken moglicher Weise besitzen wir daran das Vorbild fur jene Herme mit der Bezeichnung „Eubuleus des Praxiteles“[1])

Aber wer ist denn eigentlich Eubuleus? Wir wissen von ihm nur so viel, dass sein Cultus zu Eleusis mit dem des Triptolemos und dem „des Gottes und der Gottin“, d h des Hades und der Persephone, vereinigt war Zusammen mit diesen drei Gottheiten wird er in einem attischen Decret des funften Jahrhunderts erwahnt, und ein eleusinisches, leider sehr verstummeltes Votivbild nennt als Stifter einen gewissen Lakrateides, der sich als „Priester des Gottes und der Gottin und des Eubuleus“ bezeichnet[2]) Autorenstellen, freilich nur aus sehr spater Zeit, lehren uns ausserdem, dass nach der eleusinischen Legende Eubuleus jener junge Schweinehirt war, der die Entfuhrung der Kore durch Hades mitansah Wenn man die Vermuthung von Benndorf und Furtwangler gelten lasst, so ware Eubuleus der Bruder des Triptolemos, und Praxiteles hatte sich der eleusinischen Legende insofern angepasst, als er ihm dasselbe jugendliche Aussehen, dasselbe lockige und reichliche Haar verlieh Es fragt sich nur, wie sich dann Eubuleus uberhaupt noch von Triptolemos unterscheiden liess, und so durfte Otto Kern das Richtige getroffen haben, wenn er auf Grund einleuchtender Argumente behauptet, dass der angebliche Eubuleus einfach ein Triptolemos sei, bei der Wichtigkeit des Triptolemoscultus begreift man es dann auch, dass zu Eleusis noch zwei weitere Kopfe gefunden wurden, die im Typus mit dem angeblichen Eubuleus nahezu ubereinstimmen[3]) Uebrigens ist dieser Typus auch durch eine lange Reihe romischer Repliken, besonders durch den sogenannten Vergil des Vatican, bekannt[4]), die Romer haben ihn sich zur Darstellung ihres Bonus Eventus zurecht gemacht, und auch diese Verschmelzung begreift man leichter, wenn es sich um eine bekanntere mythologische Gestalt als um den obscuren Eubuleus handelt.

Doch betrachten wir nun das Werk, uber dessen Namen so viel gestritten wird Liegt hier denn wirklich praxitelischer Stil vor?

---

1) Benndorf, Anzeiger der phil-hist Classe der Wiener Akademie, 16 Nov 1887 Furtwangler, Arch Gesellsch zu Berlin, Juli, 1887 Vgl S Reinach, Revue arch, 1888, I, p 69 Furtwangler hat in seinen Meisterwerken (S 561 ff) diese Benennung von Neuem aufrecht erhalten

2) C I A IV, Nr 27b Ἐφημ ἀρχ, 1886, Taf 3, Nr 2

3) O Kern, Athen Mitth, XVI, 1891, S 1—29

4) Helbig, Führer I, Nr 73 Die anderen Repliken hat Benndorf a a O aufgezahlt

nachst waren es seine unmittelbaren Schuler, die seine Lehre in sich aufnahmen und seine Richtung fortsetzten Aber ganz besonders verdient es Beachtung, in welchem Umfang sein Stil in den Produkten des Kunstgewerbes sich geltend macht seine reizenden Werke sind auch fur bescheidenere Kunstler eine unerschopfliche Quelle der Anregung gewesen Manche attische Grabstele zeigt uns eine zierlich sich anlehnende Gestalt, die einen Lieblingsrhythmus des Meisters wiedergiebt [1]), der Liebreiz der Knidierin strahlt aus gewissen Frauenkopfen der Grabsteine unverkennbar uns entgegen Endlich scheinen die Terracotten von Tanagra einen Theil ihrer Anmuth dem Einfluss zu verdanken, den seine Werke auf das Gewerbe ausubten Seit wir die Reliefs von Mantinea wieder besitzen (vgl o Fig 128f), lasst sich die nahe Verwandtschaft zwischen den praxitelischen Musen und jenen gefalligen Figurchen nicht verkennen, die so rasch die strengeren, von den Koroplasten des funften Jahrhunderts modellirten Terracotten verdrangten den zierlichen Wurf der Gewander, die naturliche Anmuth der Stellungen haben sie mit den praxitelischen Schopfungen gemein, ja bis in die Kopfe lasst sich die Uebereinstimmung verfolgen der im Verhaltniss zum Korper sehr kleine Kopf, die langlichen und mandelformig geschnittenen Augen, der niedliche Mund mit der etwas kraftig gebauten, vorgestulpten Unterlippe, endlich die Frisur mit den leicht aufgebauschten Haarstrahnen, das Alles erinnert an praxitelische Kopfe [2]) So lebt der Geist des grossen athenischen Meisters in diesen wunderbar zierlichen Gebilden weiter, sie sind so zu sagen getrankt mit Liebreiz aus seinen Werken

Fig 155 Aphrodite, Marmorkopf aus der Sammlung des Lord Leconfield zu Petworth in England

1) Michaelis, Attische Grabreliefs, Zeitschr für bild Kunst, N F IV, S 233, Fig 21

2) Pottier, Les Statuettes de terre cuite dans l'antiquité, S 112

VIERTES KAPITEL.

DIE GENOSSEN DES SKOPAS
DIE SCULPTUREN AM MAUSOLEUM

§ 1. BRYAXIS UND LEOCHARES.

Als Skopas auf der Höhe seines künstlerischen Ruhmes es unternahm, das dem karischen König Maussolos errichtete Prunkgrab zu schmücken, da verband er sich mit Genossen, die ihr schon begründeter Ruf seiner Wahl empfahl. Es waren Attiker oder doch Bildhauer, die sich in Athen durch ihre Arbeiten bekannt gemacht hatten. Wir können uns dem Studium der Mausoleumsculpturen nicht zuwenden, ehe wir nicht eine Vorstellung von der persönlichen Kunstweise dieser Meister uns gebildet haben, denn wir sollen doch, wenn irgend möglich, den Antheil bestimmen, den ein jeder von ihnen an diesem Sammelwerke hat, und nachzuprüfen vermögen, mit welchem Recht man sie als Urheber des einen oder anderen Stückes in Anspruch nimmt. Timotheos ist uns schon bekannt, so erübrigt uns zusammenzustellen, was die Schriftquellen und Denkmäler über die beiden Anderen lehren.

Der Name des **Bryaxis** sieht nicht nach einem Attiker aus, er war nachweislich in Karien gebräuchlich[1]. Und doch sichert ihm das einzige Zeugniss, das wir über den Ursprung des Meisters besitzen, die Eigenschaft als Athener. Nimmt man also auch an, dass er von Geburt Karier war, so muss man doch zugeben, dass er sich in Athen gebildet und dort gelebt hat[2]. Wir kennen

---

1) Bull. de corresp. hellen., IV, 1880, p. 316.

2) Vgl. Löwy, Inschr. griech. Bildh., S. 322. Als Athener wird er von Clemens Alexandrinus (Protrepticus, IV, 48) bezeichnet. Einer lateinischen Inschrift („opus Bryaxidis"), die sich zu Rom fand, lässt sich darüber nichts entnehmen, vgl. Löwy, a. a. O., Nr. 492.

ubrigens von ihm ein authentisches Werk, das seine Namensunterschrift tragt und neuerdings zu Athen aufgefunden wurde es gehort seiner Anfangszeit an Das Denkmal, um das es sich handelt, war von drei Phylarchen, einem Vater mit seinen beiden Sohnen, in Erinnerung an einen Preis gestiftet, den sie bei einem hippischen Wettkampf fur ein Paradekunststuck, die Anthippasia, davongetragen hatten Die Unterschrift des Bryaxis steht auf einer Seite der plastisch geschmuckten Basis, auf der das Monument sich erhob [1]), auf

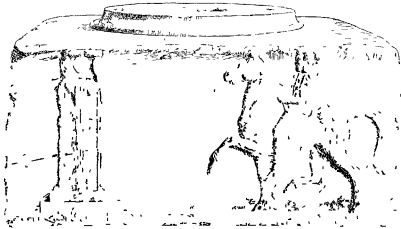



Fig 156 Basis eines von athenischen Phylarchen errichteten Denkmals (Athen)

jeder der drei anderen Seiten ist ein Berittener dargestellt, der auf einen Dreifuss zureitet (Fig 156) [2]) Es ware unbillig, wollten wir den Bryaxis nach diesen Reliefbildchen beurtheilen, die sich nicht uber die mittelmassigen Leistungen der gewerbsmassigen Bildhauerei erheben, die Pferde sind schwerfallig, die Reiter einer wie der andere — kurz, wir haben es mit dem landlaufigen Stil der attischen Marmorarbeiter zu thun Man muss vielmehr das Werk des Bryaxis in einer Nikestatue erkennen, die etwas spater dicht bei jener Basis gefunden und von Kavvadias sehr glucklich in der Weise erganzt wurde, dass er sie auf eine Saule stellte (Fig 157) [3]) Dies Werk macht dem Bildhauer mehr

1) *Βρύαξις ἐπόησεν* Homolle, Bull de corresp hellén, XV, 1891, p 369 Homolle macht darauf aufmerksam, dass in der Inschrift der Phylarchen sich noch die alte Orthographie *ο* = *ου* findet, folglich das Denkmal fruher ist als 360

2) Diese Reliefs hat Couve im Bull de corresp hellen, XVI, 1892, p 550—559, pl III—VII veroffentlicht Vgl *Ἐφημ ἀρχ*, 1893, Taf 6 und 7, S Reinach in der Gazette des Beaux Arts, 1 Marz 1894, S 225

3) Für die Ergänzung des Denkmals vgl Kavvadias, *Ἐφημ. ἀρχ*, 1893, p 39—40, Taf 4 und S 47

Ehre, als die Reliefs an der Basis. Die Nike ist darauf berechnet, von vorn betrachtet zu werden, und hat den schönen Schwung der epidaurischen Siegesgottinnen (vgl. o. S. 214), sie ist zwar nur in breiten Massen angelegt, aber ihre stilistischen Eigenthümlichkeiten lassen keinen Zweifel über die Zugehörigkeit ihres Meisters zur attischen Schule.

Fig. 157. Niketorso, gefunden bei der Basis des Phylarchendenkmals (Athen.)

Ein Asklepios und eine Hygieia, die er für Megara lieferte, waren ein bedeutendes Werk, bei dem der Künstler seine Fähigkeiten mit mehr Behagen entfalten konnte.[1] Beachtenswerth ist, dass Bryaxis, nachdem er so für Athen und Megara gearbeitet, von nun an sein Talent in den Dienst der griechischen Städte Kleinasiens stellt. Seit er um 350 durch die mit Skopas gemeinsam übernommene Aufgabe nach Karien geführt worden war, scheint er den Rest seines Lebens in Asien verbracht zu haben. In der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts entstand also wohl sein Dionysos von Knidos, sowie Zeus und Apollo, die er sammt mehreren Löwen für die lykische Stadt Patara lieferte, desgleichen die fünf kolossalen Götterbilder, welche die Rhodier bei ihm bestellten, und der Apollo, den Antiochos Philadelphos von Syrien später nach dem Tempel zu Daphne bei Antiochia verpflanzte. Die Statue war natürlich älter als die Gründung dieses Tempels, da Antiochia erst im dritten Jahrhundert (um 298) sich zur grossen Stadt entwickelte und jenen Namen annahm. Wir können auf römischen Münzen von Antiochia ein kleines Abbild dieser Statue nachweisen. Apollo erscheint im langen Kitharodengewand mit der Leier im Arm.[2] Das Interessanteste bei diesem Werk war übrigens die Technik, Bryaxis hatte

1) Für diese und die folgenden Statuen findet man die Zeugnisse der Alten zusammengestellt bei Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1316—1327. Vgl. Brunn, Griech. Künstler, I, S. 383 ff.

2) Overbeck, Griech. Kunstmythologie, IV, S. 111, Münztafel V, Nr. 39, dazu S. 96. [Auch in Overbeck's Griech. Plastik, II⁴, Fig. 167 findet man die Münze abgebildet.]

nämlich das alte bei den akrolithen Statuen angewandte Verfahren, wonach nur der Kopf und die Extremitäten von Marmor waren, wieder zu Ehren gebracht. Der Körper bestand aus vergoldetem Holz, die nackten Theile aus Marmor, in die Augen waren Edelsteine eingesetzt[1]. Eine derartige Technik schloss eine gewandte Ausführung keineswegs aus, wir dürfen an eine ähnlich sorgfältige Arbeit denken, wie sie beispielsweise den italienischen Holzstatuen des fünfzehnten Jahrhunderts aus Quercia's Schule eigen ist.

Fig. 158. Serapisbüste. (Britisches Museum.)

So handhabte also auch Bryaxis jenes Verfahren der Vergoldung und Incrustation, das in der Goldelfenbeinbildnerei noch immer in Uebung war. Vielleicht darf man auf Grund dieser Thatsache ein Werk von seltsamer und umständlicher Technik, über das sich eine förmliche Legende gebildet hat, dem Bryaxis zuschreiben, ich meine den sogenannten Pluto von Sinope, den ein Ptolemäer in Befolgung eines Traumes vom Pontos hatte kommen lassen, um ihn im Serapeum der Vorstadt Rhakotis zu Alexandria aufzustellen[2]. Nach dem

---

1) Libanius, Orat. 61. Eine noch genauere Beschreibung ist uns an einer wenig bekannten Stelle der Kirchengeschichte des Philostorgios überliefert, die Max Egger in der Revue des études grecques, 1889, p. 102 besprochen hat.

2) Clemens Alexandr. Protrept., IV, 48. Ueber den Serapiscult zu Alexandria vgl. G. Lafaye, Histoire des divinités d'Alexandrie, p. 16 sq.

Stoiker Athenodoros aus Tarsos, den Clemens Alexandrinus citirt, war die Technik bei dieser Statue im höchsten Grade sonderbar, man sah an ihr Gold, Silber, Bronze, Eisen, Zinn und alle Arten von edlen und harten ägyptischen Steinen vereinigt Möglicher Weise konnte somit Bryaxis der Schöpfer jenes Typus des hellenisirten ägyptischen Serapis sein, der mit seinem dichten Bart, seinem hohen Haaraufsatz in Form eines Modius, seinem milden, wohlwollenden Gesichtsausdruck in der Diadochenzeit so oft wiederholt wurde (Fig 158)[1]) Uebrigens wollen wir doch bemerken, dass wir uns zwei sehr verschiedenen Ueberlieferungen gegenüber befinden Athenodor, der allein den Namen des Bryaxis anführt, nicht ohne ihn ausdrücklich von dem Zeitgenossen des Skopas zu unterscheiden, setzt die Ausführung der Statue in der Zeit von Ramses dem Grossen an, nach seiner Versicherung war sie ein Bild des Osiris, das der Pharao bestellt hatte[2]) In der grundverschiedenen anderen Ueberlieferung, die dem Ptolemaos Soter oder Ptolemaos Philadelphos die Widmung der aus Sinope geholten Plutostatue zuweist, ist von Bryaxis gar nicht die Rede[3]) Wir sind also wohl berechtigt, die Statue griechischen Stils, die als Vorbild für den hellenisirten Serapis diente[4]), für ein Werk der Ptolemaerzeit anzusehen, in der That zeigen die ältesten Darstellungen dieses Gottes in seiner griechischen Form, die wir auf Münzen des Ptolemaos VI besitzen, einen Typus, der mit dem Zeustypus der lysippischen Schule sehr verwandt ist[5])

Keinen Grund giebt es, das dem Bryaxis zugeschriebene Porträt des Seleukos in Zweifel zu ziehen[6]) Ob es nun älter oder jünger ist als 321, in welchem Jahr Seleukos Satrap von Babylon wurde, es beweist unter allen Umständen, dass die Thätigkeit

---

1) Beispielsweise in der umstehend abgebildeten Büste des Britischen Museums und einer ebensolchen des Vatican Helbig, Führer, I, Nr 239 Obige Ansicht hat Brunn (Geschichte der griech Künstler, I, S 384 ff) verfochten

2) Athenodoros erklärt, es sei eine so alte Statue gewesen, dass man behaupten konnte, sie sei nicht von Menschenhänden geschaffen (ἀχειροποίητον) Er bemerkt, sie sei nicht das Werk des Bryaxis von Athen, sondern eines gleichnamigen Meisters (οὐχ ὁ Ἀθηναῖος, ἄλλος δέ τις ὁμώνυμος ἐκείνῳ τῷ Βρυάξιδι) Kroker (Gleichnamige griech Künstler, S 20) hat in den Sätzen des Clemens Alexandrinus alles das hervorgehoben, was die Zuweisung dieser Statue an Bryaxis zu bestreiten gestattet

3) Clemens Alex a a O, Plutarch, De Iside, 28, Tacitus, Hist, IV, 63 und 64

4) Vgl Michaelis, Journal of Hellenic Studies, VI, 1885, p 289 sqq

5) Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf antiken Münzen hellenisirter Völker, Taf VIII, 12

6) Plinius, Nat Hist, 34, 73

unseres Bildhauers sich ziemlich tief in die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts hinein erstreckte.

Beim letzten der Mitarbeiter des Skopas, bei Leochares, fragt es sich zunächst, ob er Athener war. Man kann nämlich dem Zeugniss einer griechischen, aber erst aus römischer Zeit stammenden Inschrift, die ihn als Athener bezeichnet, nicht durchaus trauen[1]). Sicher ist das Eine, dass er zu Athen arbeitete und dort durch zahlreiche Werke seinen Ruf begründete und, der Natur seiner Begabung entsprechend, an die künstlerische Ueberlieferung der Attiker anknüpfte. Da er jünger ist als Skopas, gehört er der jüngeren Generation der athenischen Schule an; fallen seine ersten Werke in die Zeit um 360, so konnte er noch das Drama von Chäronea (338) miterleben und vom Glanz des makedonischen Königthums sich berücken lassen: seine letzten Werke waren bestimmt, die Familie König Philipp's zu verherrlichen und eine Episode aus dem Leben Alexander's des Grossen im Bilde festzuhalten. Das letzte Datum, das wir über seine künstlerische Thätigkeit besitzen, weist in die Zeit um 323[2]).

Eines der ältesten Werke des Leochares ist ein Porträt des Isokrates, das der athenische Feldherr Timotheos vor dem grossen Tempel zu Eleusis aufstellen liess; es ist unbedingt älter als das Jahr 355, in dem Timotheos verbannt wurde[3]). Der Bildhauer scheint sich dem Porträtfach, das durch den Realismus des Demetrios einen ganz neuen Aufschwung genommen hatte, mit Erfolg gewidmet zu haben. Ein durchaus realistisches Werk war sein Bildniss des Sklavenhändlers Lykiskos, in dem der Künstler mit packender Naturwahrheit die Verschmitztheit eines gemeinen Schacherers verkörpert hatte[4]). Die Eitelkeit der Bürger Athens, die sich immer häufiger porträtiren liessen, bot ihm weitere Gelegenheiten, sein Talent auf diesem Gebiete darzuthun. Unter Mitwirkung seines Zeitgenossen Sthennis stellte er sämmtliche Glieder der attischen Familie des Pasikles in ganzer Figur in Statuen dar, die dann auf der Akropolis

---

1) Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 505.

2) Vgl. Brunn, Griech. Künstler, I, S. 386—391.

3) Vgl. Pseudo-Plutarch, Vita X orat., Isocrat. 27, wo man die metrische Widmung findet.

4) Plinius, Nat. Hist., 36, 79. Diese sowie die auf die anderen Werke des Leochares bezüglichen Autorenstellen findet man bei Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1303—1315. [Es ist übrigens stark bezweifelt worden, ob dies Porträt des Lykiskos wirklich von Leochares ist. Vgl. Overbeck, Griech. Plastik II[4], S. 93.]

Aufstellung fanden[1]) Eine andere Statuengruppe, die an der Basis die Unterschrift des Leochares trug, erhob sich in der Nahe des Prytaneion zweifellos haben wir es auch hier mit Portrats zu thun[2]) Endlich bezeugt eine ganze Reihe von Inschriften, die in der Nahe der Akropolis gefunden wurden, dass der Meister sich grossen Zulaufs erfreute, und dass seiner Werkstatt Auftrage zu Votivbildern und Weihreliefs in Menge zu Theil wurden[3])

Aber wenn auch Leochares eine gewisse Vorliebe fur das Portrat bekundet, so verzichtet er deshalb doch keineswegs auf die Herstellung von Gotterbildern, die das vierte Jahrhundert auch weiterhin, nur in neuer Auffassung, entstehen sah Er ist in dieser Hinsicht ein rechtes Kind seiner Zeit voll Achtung vor der Ueberlieferung, dabei ein Neuerer im Stil und im Ausdruck, wenigstens kann man das aus den Schriftquellen folgern, die ihm zahlreiche, grosstentheils fur Athen bestimmte Cultstatuen zuweisen so z B den Zeus Polieus auf der Akropolis, den wir vielleicht auf attischen Munzen der Kaiserzeit in Umrissen besitzen[4]), und einen Zeus als Donnerer, der spater im Tempel des Jupiter Tonans auf dem Capitol seinen Platz fand Im Piraus sah man hinter der sog „langen Halle" *(στοὰ μακρά)* in der Nahe des Meeres ein anderes Zeusbild von ihm, das den Gott mit der allegorischen Figur des Demos zusammengestellt zeigte Auch Apollostatuen schuf er, namentlich eine des Apollon Alexikakos, die sich vor dem Tempel des Gottes im Kerameikos von Athen erhob, ihr zur Seite stand ein alteres Bild dieses Apollo, das Kalamis geschaffen hatte (vgl Band I, S 428)

Als die Arbeiten am Mausoleum den Leochares nach Kleinasien fuhrten, war der Bildhauer schon sehr bekannt So lag es nahe, dass sich die Bewohner von Halikarnass an ihn wandten und ihm die Statue des Ares in Arbeit gaben, die dann in einem Tempel ihrer Stadt aufgestellt wurde Aber Leochares kehrte nach Griechenland zuruck und stellte in den letzten Jahren seiner Laufbahn sein Talent in den Dienst der neuen Macht, die zu Charonea den letzten

---

1) Lowy, Inschr griech Bildh, Nr 89 Die Basis, die zwischen den Propylaen und dem Parthenon aufgefunden wurde, hat in der Kaiserzeit als Postament fur Statuen des Augustus, Drusus, Germanicus und Trajan gedient

2) Lowy a a O, Nr 77

3) Lowy a a O, Nr 78—82

4) Overbeck, Griech Kunstmythologie, I, S 54 [und Griech Plastik II⁴, Fig 165]

Wı
wuı
doı
Phı
mıt
koı
seıı
lau

deı
bes
Jag
zu
ent
(Fı
das
axt
hat
eın
pıg
Grı
gał

Alle diese Zeugnisse bestatigen die Fruchtbarkeit und den Ruhm des Leochares, aber wir besitzen noch ein besseres Hulfsmittel, um die Eigenartigkeit seiner Begabung zu ermessen Eine Marmorgruppe des Vatican, unter Lebensgrosse, ist eine verkleinerte, aber allem Anschein nach sehr getreue Copie einer Bronzegruppe, in der der Kunstler den Adler des Zeus mit dem geraubten Ganymedes dargestellt hatte Das Werk muss spater nach Rom verpflanzt worden sein, denn Plinius begnugt sich nicht damit, es nur so zu erwahnen, er bewundert vielmehr im Einzelnen, mit welcher Sorgfalt der Vogel seine kostliche Last erfasste, indem er sich vorsah, mit seinen scharfen Klauen auch nur durch das Gewand hindurch den zarten Korper des Knaben zu verletzen [1]) Diese Angabe passt genau auf die Gruppe des Vatican (Fig 160) [2]) Indem der Adler seine grossen Flugel in horizontaler Richtung machtig entfaltet, indem er den Blick gen Himmel richtet und den Schnabel wie zu einem Triumphschrei offnet, entfuhrt er in siegreichem Aufflug den jungen Hirten, ihn sorgsam zwischen den Fangen haltend Ganymedes stosst eben vom Erdboden ab, die Syrinx ist seinen Handen entfallen, sein Hund, der am Fuss des die Gruppe stutzenden Baumstammes hockt, heult dem Entschwebenden nach Ungeschickte Erganzungen haben gewisse Theile der Gestalt des Ganymedes entstellt, besonders seinen linken Arm, der anspruchsvoll mit der Bewegung eines Tanzers nach oben gebogen ist, zweifellos griff die mehr ausgestreckte Hand nach dem Hals des Adlers, um dort einen Stutzpunkt zu suchen [*]) Abgesehen von diesen Mangeln haben wir es mit einer geschickt aufgebauten Gruppe zu thun, bei der offenkundig das Bestreben bestand, in der Richtung der Arme und Beine wechselseitige Symmetrie zu erzielen Der Kopf ist charakteristisch wir werden spater sehen, dass dieser jugendliche Typus mit seinen wallenden Locken in der Diadochenzeit besonders beliebt wurde Vor Allem aber konnen wir an der vaticanischen Copie die ganze Kuhnheit dieser Composition ermessen, die dem Erfindungsgeist des Leochares alle Ehre macht. Man bedenke doch, es handelt sich nicht nur einfach darum, eine geflugelte

---

1) Plinius, Nat Hist, 34, 79

2) Helbig, Führer, I, Nr 398, wo auch die altere Literatur verzeichnet steht Brunn, Denkmäler, Nr 158

*) [Nach der gewohnlichen Ansicht ware dieser linke Arm vielmehr starker gekrümmt gewesen, so dass die Hand die Augen beim Flug nach der Sonne beschattete Vgl Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, Nr 1246]

torsoli das Richtige gesehen Man begreift nicht, wozu der Gott den Köcher an der Schulter hangen hat, wenn er nicht den Bogen fuhrte Die rechte Hand machte ursprunglich keine so anspruchsvolle Bewegung, sondern hing einfach herab und hielt einen Lorbeerzweig, dessen Blatter man noch an dem stutzenden Baumstamm sieht, der vom Copisten bei der Uebertragung des Bronzeoriginals in Marmor hinzugefugt wurde Dieser Zweig ist das Sinnbild der Lustration, dasselbe Attribut fuhrte, wie wir sahen (Band I, S 428), schon der Apollon Alexikakos des Kalamis, der vor dem Tempel des Apollon Patroos auf dem Kerameikos von Athen sich erhob

Nun aber hatte Leochares fur eben diesen Tempel eine Apollostatue gearbeitet (vgl oben S 334) kann er da nicht sehr wohl den alten Typus des Gottes mit Bogen und Suhnzweig, wie man ihn auf archaischen Munzen sieht, wieder aufgegriffen haben [1]? Die Vermuthung gewinnt an Boden, wenn man nach Winter's Vorgang die Statue vom Belvedere mit dem vaticanischen Ganymedes vergleicht Dieselbe uber's Kreuz gehende Symmetrie in der Haltung der Arme und Beine, denselben Faltenwurf in der Gewandung, dieselbe sorgfaltige Wiedergabe des wallenden Haares fanden wir auch schon beim Ganymedes Die liebevolle Darstellung der Sandalen aber, deren reiche Ciselirarbeit die zarte Glattung der Fleischtheile erst recht zur Geltung kommen lasst, erinnert entschieden an den Hermes des Praxiteles

Sieht man auf die Statue als Ganzes, auf die allgemeine Stilhaltung, so findet man auch da nichts, das mit den Gepflogenheiten der Kunst des vierten Jahrhunderts nicht in Uebereinstimmung ware Hochstens konnte die Anordnung des Haares einen spateren Zeitansatz empfehlen Auf diesen kunstlichen Aufputz des lockigen, welligen, in den Nacken wallenden Haares, das oben auf dem Kopf in einen grossen Knoten aufgenommen ist, hat man sich oft berufen, um das Original unserer Statue der hellenistischen Zeit zuzuweisen, oder man hat den Copisten dafur verantwortlich gemacht, der sich nur sehr frei an sein Vorbild gehalten habe, wahrend ein vom Bildhauer Steinhauser in Rom gekaufter Marmorkopf des Baseler Museums, bei dem der hoheitsvolle Stolz des Ausdrucks mit grosser Kraft, das Haar aber einfacher wiedergegeben ist, dem Original am

---

1) Overbeck, Apollon, Munztafel III, 52 Furtwangler, Meisterwerke, S 663, Anm 4

nächsten komme[1]. Indessen, nichts hindert uns anzunehmen, dass diese Art der Haaranordnung schon den Meistern des vierten Jahrhunderts bekannt war, man bemerkt sie schon auf den von 358 geprägten Münzen von Amphipolis[2], und warum sollte ein Zeitgenosse des Praxiteles sich an den von diesem eingeführten Verbesserungen in der Haarbehandlung nicht ein Muster nehmen? Der Kopf Steinhäuser ist in Wahrheit sehr viel eher eine freie griechische Copie, die wesentlichen Züge des Originals hat man nicht bei ihm, sondern bei der römischen Copie des Vatican zu suchen.

Wir verzichten darauf, die auffallend widersprechenden Urtheile, die von der modernen Kritik über den Apoll vom Belvedere abgegeben worden sind, im Einzelnen durchzugehen. Gelobt bis zum Uebermaass, dann wieder ungerecht herabgesetzt ist diese berühmte Statue das Opfer zu allgemeiner ästhetischer Theorien gewesen, sie verdient weder die Lobeshymnen Winckelmann's, noch die durch eine übertriebene Bewunderung herausgeforderte Geringschatzung. Wir wollen ihr einfach den Platz wieder anweisen, den sie zeitlich und geschichtlich zu beanspruchen hat als Werk eines Meisters, der mit Ehren neben Praxiteles und Skopas genannt zu werden pflegt, als Werk grossen Stils von tadelloser Reinheit der Linienführung, von fein abgewogener Schönheit und einzig harmonischem Ebenmaass. Glaubt man eine gewisse Vorliebe für allzu schlanke Verhältnisse, etwas weibisch Geziertes in der Frisur, eine fast akademische Correctheit im Ganzen wahrzunehmen, so wollen wir dem nicht widersprechen. Die Werke des Leochares scheinen das an sich gehabt zu haben, denn eine antike Schriftstellernotiz berechtigt uns, in ihm einen sorgfältig klügelnden Meister zu erblicken, der für alle Feinheiten der Form ein vollendetes Verständniss besass[3].

Zwischen dem Apollo vom Belvedere und der berühmten Statue des Louvre, die unter dem Namen „Diana von Versailles" bekannt ist (Fig. 162), hat man schon längst eine nahe Stilverwandtschaft

---

1) Mon. ined., VIII, Taf. 39, 40. Kekulé, Arch. Zeitung, 1878, Taf. 2. Winter meint, der Kopf Steinhäuser stelle die getreuste Copie dar. Uns scheint Furtwängler Recht zu haben, der darin eine etwas frei aufgefasste Copie erblickt.

2) Head, Historia numorum, p. 190.

3) Pseudo-Platon Epist. 13, p. 361. Der Verfasser dieses an Dionys von Syrakus gerichteten Briefes spricht von einem Werk des Leochares, das er als πάνυ κομψόν bezeichnet.

so folgte ihm bei seinem Tode im Jahre 377 sein Sohn Maussolos. Dieser Maussolos, den Plinius sehr verächtlich „das Königlein von Karien“ (Cariae regulus) nennt[1]), scheint ein mächtiger Herrscher und ein sehr unabhängiger Vasall des Grosskönigs gewesen zu sein. Als grosser Bauliebhaber gab er Mylasa, die alte Residenz des Hekatomnos, auf und wählte sich Halikarnass zur Hauptstadt, das er völlig umgestaltete und nach einem Plan, dessen grossartige Symmetrie Vitruv bewundert, von Neuem aufbaute. Als Verehrer griechischer Gesittung schlug er Münzen im reinsten rhodischen Stil, verfasste auch seine Regierungsdecrete in griechischer Sprache, kurzum, er war ein ebenso eifriger Philhellene wie jene lykischen Herrscher, deren stolze Grabanlagen wir oben kennen lernten. Bei seinem Tod im Jahre 353[2]) kam die Regierung an seine Schwester Artemisia, die er nach karischer Sitte geheirathet hatte. Die Wittwe des Satrapen machte ihrem Schmerz in echt orientalischem Gepränge Luft: nicht Wettkämpfe von Dichtern und Rednern, nicht Leichenspiele wurden gespart, um die Bestattung des Herrschers würdig zu begehen. Griechenland stellte die Dichter und Redner, Theodektes trug mit einer „Maussolos“ betitelten Tragödie den Sieg davon, und Theopomp schlug bei dieser Gelegenheit seinen Lehrmeister Isokrates in der Beredsamkeit. Aber ganz besonders entfaltete Artemisia in der Anlage des Grabes eine unerhörte Pracht. Der Architekt Pythios, der einige Jahre später den Tempel von Priene zu bauen bekam, entwarf zusammen mit Satyros den Plan dazu, er schuf persönlich, wie es hiess, auch die das Ganze bekrönende Gruppe. Der plastische Schmuck wurde jenen Meistern übertragen, deren Werke wir bereits kennen, nämlich dem Timotheos, Bryaxis, Leochares und Skopas[3]). Die Arbeiten dauerten mehrere Jahre, Artemisia starb im Jahre 351, ohne ihren Abschluss zu erleben. Der zum Gattungsbegriff gewordene Name Mausoleum bezeugt zur Genüge, welche Bewunderung das Werk des Pythios hervorrief. Das Alterthum zählte es unter die sieben Weltwunder, und Lucian konnte in einem seiner Dialoge[4])

---

1) Plinius, Nat. Hist., 36, 30. Die Titel, welche die griechischen Autoren den karischen Satrapen geben, sind σατράπης, δυνάστης, τύραννος, βασιλεύς etc. Vgl. Babelon, Catalogue des monnaies grecques, Les Perses Achéménides, Einleitung, S. LXXXV.

2) Dies Datum giebt Diodor an (XVI, 36, 2) und Clinton (Fasti Hellenici, II, 286) folgt ihm darin. Plinius dagegen lässt (a. a. O.) den Maussolos erst im Jahre 351/50 sterben [vgl. A. Schaefer, Demosthenes, I^2, 486 f.].

3) Vitruv (VII, praefat. 12) nennt auch den Praxiteles, doch dies Zeugniss bleibt anfechtbar.

4) Lucian, Dial. mort. 24, 1.

dem mit Diogenes sich besprechenden Maussolos die stolzen Worte in den Mund legen: „Ich habe zu Halikarnass ein überaus grosses Grabmal, wie kein anderer Todter es besitzt. Die Pferde und Menschen, die man daran abgebildet hat, sind so sorgfältig und aus so schönem Marmor gearbeitet, dass man nicht leicht einen Tempel von solcher Pracht finden dürfte. Glaubst du jetzt, dass ich Grund habe, stolz zu sein?“

Das Grab des Maussolos blieb lange unberührt[1]). Dank seinem Charakter als Grabmal wurde es von den Bilderstürmern verschont und konnte während der ganzen Dauer des byzantinischen Kaiserthums fortbestehen. Es ist nicht bekannt, zu welcher Zeit der Verfall des Baus begann, die grösste Schuld an seiner Zerstörung trugen jedenfalls die Johanniter. Diese unternahmen es im Jahre 1402, die kleine, die Einfahrt in den heutigen Hafen von Budrum beherrschende Halbinsel zu befestigen, da lieferten ihnen die Trümmer des Mausoleums reichliches Material zur Errichtung ihrer Burg, die sie unter der Leitung des deutschen Ritters Schlegelholt erbauten und nach dem Apostel Petrus benannten. Im Jahre 1522 erneuerten die Johanniter diese Befestigungen, um sie gegen den Angriff des Sultans Soliman in Vertheidigungszustand zu setzen; dabei wurden aufs Neue Marmorplatten des Mausoleums verwendet. Bei diesem Anlass geriethen sie zufällig auch ins Innere der Grabanlage. Ein merkwürdiger Bericht, der nach den Aussagen eines Augenzeugen, des Commandeurs de la Tourette, niedergeschrieben wurde, lehrt uns, dass der Schmuck des Innern noch völlig unberührt war. „Sie fanden einen schönen, grossen, quadratischen Saal, ringsum standen Marmorsäulen mit ihren Basen, Kapitälen und Architraven und mit Reliefbildern an ihren Friesen und Gesimsen, zwischen den Säulen sassen Platten, profilirte oder flache Marmorstreifen von verschiedener Farbe, diese waren mit Ornamenten und Sculpturen verziert, die zu dem übrigen Werk passten, und säuberlich in die weisse Grundfläche der Mauer eingelassen, wo man lauter

1) C. T. Newton, der die Trümmer des Mausoleums entdeckte, hat in dem Werk, das er über die Ergebnisse seiner Ausgrabungen verfasste, auch die Geschichte des Mausoleums geschrieben: History of Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae, zwei Bände mit einem Atlas in Folio, London, 1862, 1863. Vgl. besonders Band II, S. 72 ff. Desselben Verfassers Travels and Discoveries in the Levant, zwei Bände, London, 1865, kommen ebenfalls in Betracht, ausserdem Chr. Petersen, Das Mausoleum oder das Grabmal des Königs Maussolos von Karien, Hamburg, 1867, und ein interessanter Aufsatz in Beulé's Fouilles et découvertes, t. II, p. 271 ss.

chichtliche Vorgange, z B ganze Schlachten, in halb erhabener Arbeit gemeisselt sah" Und „ausser diesem Saal fanden sie hinter einer leren Thur, die zu einer zweiten Thur fuhrte, eine Art Vorraum, ein Grab mit Urne und Wappen in weissem Marmor war, schon und wunderbar glanzend" Dies war die Grabkammer das Grab des Maussolos Alle diese Kunstschatze wanderten den Kalkofen, und so wurde, wie der Verfasser des Berichts wehhig hinzufugt, „dieses stolze Grabmal, das zu den sieben Weltdern zahlte, nachdem es der Wuth der Barbaren ganzlich entgen war, durch die Kreuzritter von Rhodos abgerissen und veritet, um die Burg des heiligen Petrus zu umschanzen [1]" Selbst die elle des Grabmals war unkenntlich geworden, als Lord Stratford Redcliffe im Jahre 1846 einige den Mauern des Schlosses von hum entnommene Reliefplatten nach England schickte Diese lpturen erregten Aufsehen, und ein Officier der englischer Marine, utenant Spratt, wurde beauftragt, den Spuren des Mausoleums hzuforschen Endlich traf im April 1855 Newton in Budrum ein, ersuchte an Ort und Stelle, und schon im folgenden Jahr begannen Nachgrabungen, die alle seine Annahmen bestatigen sollten

Wenn auch die heute in dem wundervollen Mausoleumsaal des ischen Museums aufgestellten Sculpturen die Nachforschungen vton's reichlich gelohnt haben, so bleibt doch eine Reconstruction Gebaudes nichts desto weniger auf Vermuthungen angewiesen l zwar gilt dies nicht nur von den Erganzungen, die Falkener Cockerell schon vor den Ausgrabungen in Halikarnass in Vorag brachten [2]), auch seit den Entdeckungen des englischen ehrten haben Pullan und Fergusson und neuerdings Bernier, Stidiat der Académie de France in Rom, Reconstructionen vorchlagen, die sich keineswegs in allen Punkten decken [3]) Uns eint Bernier's Wiederherstellungsversuch am besten gegluckt, und

1) Dieser Bericht findet sich in dem Werke von Guichard, Funerailles des Romains, Grecs ect, , 1851 Guichard erklart, diese Schilderung von Herrn von Alechamps erhalten zu haben, dem Commandeur de la Tourette seine Entdeckung erzahlt hatte Der vollständige Text ist bei on, a a O, I, S 75, Anm h, abgedruckt

2) Falkener, Museum of Classical Antiquities, I, p 157—189 Cockerell, Classical Museum, i48, S 193 ff Ueber noch ältere Erganzungsversuche ist Newton, a a O, II, S 189 zu vergleichen.

3) Ueber die Reconstruction Pullan's siehe Newton, a a O, S 157 ff, sowie die Tafeln 18 9 in seinem Atlas Vgl auch Beulé, Fouilles et Découvertes, II, p 282 ss Fergusson hat Reconstruction in dem Buche The Mausoleum at Halicarnassus restored, London, 1862, ent lt Die Reconstruction Bernier's ist noch nicht veroffentlicht

die untenstehende Zeichnung, die ihn wiedergiebt, erspart uns eine Erörterung der Einzelheiten (Fig. 163).

Das Denkmal, von dem uns Plinius eine kurze Beschreibung gegeben hat[1]), bestand zunächst aus einem rechtwinkeligen Unterbau, entsprechend dem des Nereidenmonuments. Eine Thür in der Frontwand führte zur Grabkammer. Dieser Unterbau trug ein ionisches Bauwerk, das ringsum von einer Säulenhalle mit zugehörigem Gebälk umgeben war[2]). Im Britischen Museum ist jetzt ein Stück des Gebälks aus antiken Baugliedern wieder zusammengesetzt[3]); man erkennt auf den ersten Blick den reinsten ionischen Baustil (Fig. 164). Die zierliche Sima ist mit Palmetten und Löwenköpfen verziert, darunter sitzt eine Zahnschnittleiste, darunter der Figurenfries, von zwei Eierstäben eingerahmt, die einst in roten und blauen Farbentönen glänzten, der

Fig. 163. Das Mausoleum. Nach einer noch nicht herausgegebenen Reconstruction von Bernier.

---

1) Plinius, Nat. Hist., 36, 30.

2) Plinius giebt 36 Säulen an. Bernier stellt im Widerspruch mit Pullan zehn davon auf jede Seite und kommt so doch nur auf die von Plinius angegebene Ziffer, indem er die Ecksäulen nur einmal gezählt sein lässt.

3) Diese Arbeit wurde auf Murray's Anregung hin ausgeführt. Vgl. die Abhandlung dieses Gelehrten über The Mausoleum and its sculptures in The Builder, april 1893, Nr. 2619, und seine Schrift The Mausoleum at Halicarnassus in den Transactions of the Glasgow archaeological Society, 1894, mit sechs Tafeln.

Architrav endlich ist durch horizontale Ueberhange in drei Streifen getheilt Am meisten Ehre aber machte dem Erfindungsgeist des Architekten die Bekronung des Baus Ueber dem Gebalk erhob sich eine vierseitige Pyramide von einfachstem Aussehen, sie bestand aus uber einander gelegten Quaderschichten Auf der kleinen Plattform des Gipfels aber thronte, gleichsam getragen durch den riesigen Unterbau, eine Quadriga in kolossalen Verhaltnissen Diese Steinmasse so in die freie Luft zu hangen, das Innere, um seine Schwere zu mindern, hohl zu erbauen, das Auge in Erstaunen zu versetzen und doch einen zuverlassigen Eindruck zu erwecken, darin bestand das Problem, dessen Losung Pythios sich vorgenommen hatte, gewiss bewunderte das Alterthum neben der Neuheit und Kuhnheit der Erfindung die verdienstvolle Art, wie der Meister uber die technischen Schwierigkeiten Herr geworden war

Fig 164 Probe des ionischen Gebalks vom Mausoleum

Der oben angefuhrte Bericht spielt auf die Sculpturen an, welche das Innere des Mausoleums zierten Von ihnen stammen zweifellos die Bruchstucke von Reliefplatten, deren eine Theseus und Skiron darstellt[1] Aber der Schmuck des Aeusseren war nicht

[1]) A guide to the Mausoleum Room, p 37, Nr 30—33 Vgl Newton, History of Discoveries, II, p 247

minder reich Das Britische Museum besitzt Fragmente von dreierlei mit Reliefs geschmuckten Friesen, von denen jeder eine andere Darstellung enthalt Da haben wir 1) ein Wagenrennen, 2) eine Kentauromachie, 3) einen Kampf zwischen Griechen und Amazonen [1]) Ueber die Vertheilung dieser Friese an dem Gebaude ist viel gestritten worden, ich glaube, dass Bernier ihnen genau die richtigen Platze angewiesen hat Im Hinblick auf das verwandte Nereidenmonument ist man zu der Annahme berechtigt, dass einer der Friese den oberen Abschluss des Unterbaus bildete, keiner passt besser an diese Stelle, als der mit der Wagenwettfahrt Das Relief hat malerischen Charakter, ist theils sehr flach, theils erhabener, jedoch ohne dass die Figuren sich vom Grund ablosen ein solcher Fries vertragt sich gut mit einer grossen, geglatteten Flache, wie der geschilderte Unterbau sie darbot Unter den zahlreichen Bruchstucken — es sind deren etwa hundert — verdient eines ganz besonders unsere Beachtung Es ist ein Wagenlenker in lang wallendem Mantel, der sich uber sein Gespann beugt, eine Gestalt von schonem Wurf, deren Gewandung mit einziger Meisterschaft behandelt ist (Fig 165) [2])

Der zweite Fries mit der Kentauromachie fand seinen Platz innerhalb des Saulenumgangs oben an der Cellamauer Einige wohl erhaltene Figuren, wie die eines Lapithen, der voll Schrecken den rechten Arm ausstreckt, und die eines Griechen, der auf einen Kentaur losgeht, zeigen zwar zur Genuge, mit wie viel Sinn fur das Pathetische der Kunstler einen etwas abgegriffenen Gegenstand mit neuem Leben durchdrungen hat, aber zur Wurdigung des Frieses in seiner Gesammtheit genugen diese Bruchstucke nicht

Ganz anders steht es mit dem dritten Fries, der die Amazonenschlacht enthalt Dieser letztere sass uber der Saulenordnung, wie man an den Gesimstheilen erkennt, die noch an einigen Stucken zu sehen sind, nichts hindert, sie sich an das Gebalk uber dem Architrav versetzt zu denken (Fig 164) Zur Zeit zahlt man nicht weniger als siebzehn Bruchstucke, dasjenige mit inbegriffen, das sich lange zu Genua in der Villa di Negro befand, aber im Jahre 1865 dem

---

1) Michaelis (Antike Denkmäler, II, 1893—1894, Taf XVI—XVIII, S 4—6) hat eine Reihe von Zeichnungen veroffentlicht, die Eichler im Jahre 1877 angefertigt hat darauf sind alle Bruchstücke der drei Friese, die das Britische Museum enthalt, zur Abbildung gelangt

2) Newton, Travels and Discoveries, II, p 133, pl 16

Marquese Serra durch das Britische Museum abgekauft wurde [1]) Der Versuch, die Reihenfolge dieser Platten wieder aufzufinden und den Platz zu bestimmen, den sie auf jeder Seite des Grabmals einnahmen, ist eine schwierige Sache, die zu keinem sicheren Ergebniss führt [2]), wir werden uns darauf beschränken, den Fries in seiner Gesammtheit, wie er im Britischen Museum aufgestellt ist, einer Prüfung zu unterziehen [3])

Fig 165 Wagenlenker, Figur vom Fries mit dem Wagenrennen Mausoleum (Britisches Museum)

Im vierten Jahrhundert war der Amazonenkampf für die Plastik so etwas wie ein classischer Gegenstand geworden die Bildhauer von Phigalia und vom Niketempel hatten die bindende Form dafür geschaffen Verzweifelte Einzelkämpfe, berittene Amazonen, die am Streit sich betheiligen, Verwundete, die von ihren Kameraden beschirmt werden, Gruppen, wo die Streiter der beiden Parteien ab-

---

1) Zwölf von diesen Stücken sind 1846 von der Burg des heiligen Petrus nach London gebracht und in den Monum inediti dell' Inst, V, tav 18—21 veröffentlicht worden Vier andere fanden sich bei Newton's Nachgrabungen, vgl History of Discov at Halicarnassus, I, Atlas, pl 9, 10 and Travels and Discoveries, II, pl 1, 5 Das Fragment aus der Villa di Negro (Monum ined V, pl 1—3) hatte Brunn (Berichte der bayer Akademie, 1882, S 131) Anfangs nicht für zugehörig gehalten Newton hat aber erwiesen, dass es allerdings zu dem Fries gehört und dass die gegenwärtige Form des architektonischen Rahmens den Abänderungen eines italienischen Ergänzers zuzuschreiben ist Es steht übrigens in den Denkmälern Brunn's unter den übrigen Friesstücken mit abgebildet, vgl Nr 96—100

2) Vgl die von Brunn a a O vorgeschlagene Anordnung Bestimmte Angaben besitzen wir nur für die vier von Newton auf der Ostseite des Mausoleums gefundenen Platten Vgl G Treu in den Athen Mittheil, VI, 1881, S 412 ff

3) Man findet eine sehr genaue Beschreibung aller Bruchstücke in dem von Newton redigirten Katalog A guide to the Mausoleum Room, 1886

wechselnd Sieger oder Besiegte sind, das waren so Scenen, wie sie den Künstlern des Mausoleums sich geradezu aufdrängten. Darf man sich wundern, wenn hier und da eine Reminiscenz an die Friese des fünften Jahrhunderts zum Vorschein kommt, wenn man beispielsweise ein Motiv vom Fries des Niketempels auf jener Platte wiederfindet, wo ein Grieche mit seinem Schild einen ins Knie gesunkenen Genossen beschirmt[1])? Ueberraschen muss vielmehr, dass die Entlehnungen nicht noch zahlreicher sind. Als Ganzes betrachtet, besitzt die Composition sehr individuelle Züge. Die Künstler haben den alten Vorwurf durch die Mannigfaltigkeit der Episoden, durch überraschende Stellungen, durch das gelegentlich gewagte Streben nach neuen Einzelheiten zu verjüngen sich bemüht. Prüfen wir den Theil des Frieses, wo man ohne allzu grosse Schwierigkeit die Reihenfolge der Platten wieder herstellen kann. Hinter der verstümmelten Figur einer Amazone, die sich auf den Hals ihres Pferdes beugt, erblickt man einen jungen Griechen, der mit einer der Kriegerinnen handgemein ist und dabei mit dem einen Knie sich gegen den Boden stemmt: eine schwierige Stellung mit kühner Verkürzung des linken Schenkels, wobei dieser zu kurz erscheint[2]). Weiterhin folgen zwei Gruppen von Kämpfenden (Fig. 166)[3]). Gegenüber von einem Griechen in gutgewählter Angriffsstellung hat der Bildhauer jene seltsame Amazonenfigur angebracht, an der ein strenger Geschmack die allzu grosse Freude am Nackten auszusetzen finden durfte. An der folgenden Gruppe kann man einen der Hauptmängel dieses Frieses am besten beobachten, ich meine den übertriebenen Parallelismus in den Bewegungen und die zu häufige Wiederkehr von schrägen Linien, die sich in derselben Richtung neigen. Weiter nach rechts (Fig. 167) treffen wir eine Figur, die weniger gefällig als eigenthümlich ist, jene fliehende Amazone nämlich, die nach Art der parthischen Reiter sich auf ihrem Pferde umgedreht hat, um einen Pfeil abzuschiessen. Die beiden Gestalten, die auf sie folgen, geben uns wieder eine günstigere Vorstellung vom Stil des Frieses[4]). Ein Grieche ist mit einer Amazone handgemein. Behend und gelenkig, wie er ist, hat er zur Abwehr eine Stellung angenommen,

1) Monum. ined. V, tav. 20, fig. VII.
2) Newton, Hist. of Discoveries, Atlas, pl. IX, fig. 2.
3) Ebenda, Atlas, pl. X, fig. 2.
4) Ebenda, Atlas, pl. X, fig. 1.

wodurch die Länge und Magerkeit seiner Gliedmaassen so recht zur Geltung kommt, der Künstler hat mit einziger Energie die plötzliche Bewegung zum Ausdruck gebracht, mit der diese Gestalt ihren Oberkörper instinctiv zurückwirft und gegenüber dem wüthenden Angriff der Amazone ganz Abwehr ist. Und welcher Schwung geht auch durch die schöne Figur der Amazone, die mit hoch erhobener Doppelaxt in kühnem Ansturm auf ihren Gegner eindringt! Von ähnlicher

Fig. 166. Kampf zwischen Griechen und Amazonen. Fries vom Gebälk des Mausoleums. (Britisches Museum.)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

Vollkommenheit ist die aus der Villa di Negro stammende Platte (Fig. 168)[1]. Allerdings ist der Bildhauer auch hier in den Fehler verfallen, den wir vorhin namhaft machten, die schrägen, in derselben Richtung verlaufenden Linien erzeugen eine gewisse Monotonie, ganz besonders bei der Gruppe, wo die Amazone einen mit dem Chiton bekleideten Griechen aus nächster Nähe bedrängt. Eine reizende und sehr eigenartige Gestalt ist dafür die Amazone rechts von dieser Gruppe: sie eilt ihrer Genossin zu Hilfe, die ein kräftig gebauter Grieche soeben niedergeworfen hat, ohne sich von ihren flehentlichen Bitten rühren zu lassen. Schlanke Formen, leidenschaft-

1) Monum. inediti, V, Taf. 1—3.

liche Bewegung, unendlich durchgeistigte Modellirung, scharf herausgearbeitete Gewänder, das alles ergiebt ein Werk von ausgesuchter Feinheit und fast moderner Anmut.

Fig. 167. Kampf zwischen Griechen und Amazonen. Gebälkfries vom Mausoleum. (Britisches Museum.) Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur."

An solche Stücke muss man sich halten, um dem Mausoleumfriese gerecht zu werden. Sehen wir von gelegentlichen Versehen und Ungleichheiten in der Ausführung ab, so haben wir ein nach Stil und Erfindung gut attisches Werk vor uns. Wir kennen schon von den Sculpturen des Niketempels her die Gesichtspunkte, welche für den Urheber dieser Composition maassgebend waren. Die Figuren von einander abzurücken, um ihnen Spielraum zu lassen, sie kräftig vom Hintergrund loszulösen, ihnen die Frische und Schärfe von Bronzearbeit zu verleihen, darauf verstanden sich schon die unmittelbaren Nachfolger des Phidias. Diese Methode empfahl sich übrigens ganz besonders für einen in grosser Höhe angebrachten Fries, die polychrome Behandlung steigerte noch seine Wirkung[1].

1) Der Hintergrund des Reliefs war ultramarinblau, die Fleischtheile braunroth, die Gewänder verschiedenfarbig bemalt, allerhand Zuthaten bestanden aus Bronze. Vgl. Guide to the Mausoleum Room, p. 8.

Indem die Bildhauer des Mausoleums sich die von ihren Vorgängern überlieferten Grundsätze zu eigen machten, haben sie alle Folge-

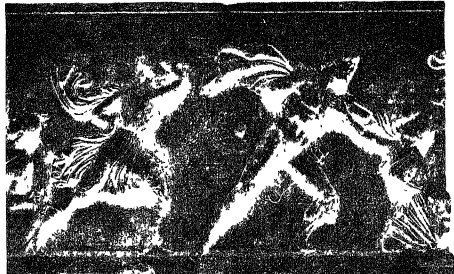



Fig 168 Kampf zwischen Griechen und Amazonen Fries vom Gebälk des Mausoleums (Britisches Museum)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“

rungen daraus gezogen, im erhabenen Heraustreten der Figuren suchen sie ihre Stärke, und das so verstandene Relief entfernt sich

weit von dem elastischen und gewissermaassen flussigen Stil des Parthenonfrieses Und das ist nicht die einzige Aenderung, die sie vornehmen Die bis zur Magerkeit schlanken Verhaltnisse, die lebendige, scharfe, hier und da geistreiche Ausfuhrung, die oft so gluckliche Mischung von Feuer und Anmuth, das Alles zeigt sehr deutlich, in welcher Richtung die neue Schule sich entwickelt hat

Es ist sehr verfuhrerisch, den vier Kunstlern, die am Mausoleum gearbeitet haben, ihren Antheil an dem Erhaltenen zuzuweisen Nach Plinius hatten sie sich in den Schmuck der vier Hauptseiten getheilt Skopas habe sich die Ost-, Bryaxis die Nordseite ausgesucht, die Sculpturen der Sudseite habe Timotheos, die der Westseite Leochares gearbeitet [1]) Auf Grund dieses Zeugnisses hat sich Brunn anheischig gemacht, unter den verschiedenen Stucken des Frieses entsprechend den vier zusammenwirkenden Kunstlern vier verschiedene Stile zu unterscheiden [2]) Dass Ungleichheiten in der Ausfuhrung vorliegen, ist unverkennbar Aber folgt denn daraus, dass man die Pliniusstelle so buchstablich nehmen darf, und dass jeder der vier Kunstler, ohne sich im mindesten um seinen Nebenmann zu kummern, sein Stuck des Frieses ausgefuhrt hat? Man bedenke doch, dass, wenn dem so ware, diese sonderbare Methode nicht auf einen Fries, sondern auf alle drei anzuwenden ware Es liegt auf der Hand, dass ein solcher auf jeder Seite, an jeder Ecke wechselnder Stil den Eindruck grosster Ungleichformigkeit hervorgebracht haben wurde Und wer sollte denn dann den Plan des Ganzen entworfen haben [3])? Jedem, der im Britischen Museum die Reliefs des Amazonenfrieses studirt hat, drangt sich die geschlossene Einheit der Composition, die von einem Ende bis zum anderen einheitliche stilistische Richtung auf, genau wie das beim Parthenonfries der Fall war Nur ein und derselbe Meister hat die Entwurfe dafur modelliren konnen; die Ausfuhrung wies er dann wohl verschiedenen Ateliergehilfen zu Will man einen Namen nennen, so begiebt man sich auf das Feld reiner Vermuthung, am nachsten liegt es immerhin, an den beruhmtesten von den vier Bildhauern, an Skopas, zu

1) „Ab oriente caelavit Scopas, a septentrione Bryaxis, a meridie Timotheus, ab occasu Leochares" Plinius, Nat Hist, 36, 31

2) Brunn, Studie über den Amazonenfries des Mausoleums, Sitzungsbericht der bayerischen Akademie, 1882, S 114 ff

3) Vgl darüber die richtigen Bemerkungen von Beule in seinen Fouilles et Découvertes, II, p 313, und von Murray, History of Greek Sculpture, II, p 295

denken. Jene Pliniusstelle aber bezieht sich zweifellos auf solche Sculpturen, die von den Künstlern mit ihrem Namen gezeichnet waren, also auf Statuen. Den Postamenten der zahlreichen, das Denkmal schmückenden Statuen konnte man leicht die Namen ihrer Urheber entnehmen[1]), und in Bezug auf solche von einander unabhängige Werke begreift man es viel eher, dass möglicherweise jeder Bildhauer sich eine der vier Seiten zur Aufstellung seiner Schöpfungen auswählte.

Statuen waren in verschwenderischer Menge zur Verwendung gekommen, theils kolossale, theils von natürlicher Grösse, andere endlich von noch kleineren Verhältnissen. Wenn wir auch keine einzige in unverstümmeltem Zustand besitzen, so bezeugen doch die zahlreichen im Britischen Museum vereinigten Bruchstücke zur Genüge, welche Fülle von statuarischen Werken hier geschaffen war; man begreift, dass zu ihrer Ausführung vier berühmte Meister zusammenwirken mussten[2]).

Es ist uns heute unmöglich, allen diesen Trümmern eine bestimmte Stelle anzuweisen. Aber nach Maassgabe des Nereidenmonuments wird man ohne Weiteres zugeben können, dass eine grosse Anzahl von diesen Bildwerken unter dem Peristyl des Tempelbaus zwischen den einzelnen Säulen aufgestellt war. Dazu kamen Gruppen an den Ecken des Unterbaus, Kolossalstatuen an den Ecken der Pyramide, nicht zu vergessen die Quadriga, die sie bekrönte, endlich ist zu beachten, dass auch das Innere der Cella sein Theil von Einzelbildwerken beanspruchte: kurz, wir kommen auf eine stattliche Menge von Statuen hinaus.

Unter den auf uns gelangten Bruchstücken verdienen einige Köpfe unsere Beachtung, so vor Allem ein kolossaler Frauenkopf von träumerischem Ausdruck, mit gen Himmel gerichteten Blicken[3]). Das Haar ist in einer Weise behandelt, die schon die archaische

---

1) Die von Plinius benutzten Quellen spielten gewiss auf diese Künstlerinschriften an.

2) Newton (Guide to the Mausoleum Room, Nr. 34—99) giebt eine Aufzählung der Fragmente, die mindestens zu 26 verschiedenen Statuen gehört haben müssen. Der Louvre (Salle de Milet) besitzt seit 1891 eine Marmorstatue unter Lebensgrösse, die eine Frau im dorischen Chiton darstellt. Sie trägt die Bezeichnung: Vom Mausoleum, gefunden bei den Nachgrabungen de Breuvery's im Jahre 1829. Diese Angabe ist sehr verdächtig, vgl. Michon, Bull. de corresp. hellén. XVII, 1893, p. 410.

3) Newton, History of Discoveries, II, pl. 2, p. 104, 224. Murray, Hist. of Greek Sculpture, II, pl. XVII. [Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, Nr. 1241.]

Kunst angewandt hatte, die sich aber auch noch auf den syrakusanischen Munzen des vierten Jahrhunderts nachweisen lasst es bildet namlich uber der Stirn drei Reihen aufgerollter Lockchen *) Wenn auf den Fundort etwas zu geben ist, so ware diese Statue das Werk des Bryaxis, sie ist namlich im Norden des Mausoleums aufgefunden worden, aber der Stil legt doch eigentlich den Gedanken an Skopas naher

Fig 169 Mannlicher Kopf vom Mausoleum (Britisches Museum)

Ein schoner bartiger Kopf von regelmassiger Bildung und mit tiefliegenden Augen scheint das idealisirte Bild eines Localgottes oder eines Vorfahren des Maussolos zu sein, trotz der etwas fluchtigen Wiedergabe von Haar und Bart ist es ein Werk grossen Stils, das an die besten Traditionen des funften Jahrhunderts erinnert (Fig 169)[1])

Ein anderer mannlicher Kopf im gleichen Maassstab tragt die Tiara oder Kyrbasia, die Tracht der persischen Satrapen, wir mochten darin mit Newton einen Satrapen aus der Familie des Maussolos erkennen Das wichtigste Bruchstuck aber ist das herrliche Fragment einer Reiterstatue, die sich im Norden des Bauwerks fand, also auf der Seite, wo nach Plinius Bryaxis gearbeitet hatte (Fig 170)[2]) Es ist schwer zu sagen, wer dieser Reiter war, dessen Oberkorper verschwunden ist und von dem man nichts mehr erkennen kann, als seine asiatische Tracht, bestehend in kurzem Leibrock mit weiten Hosen *(ἀναξυρίδες)* Ist es ein Prinz aus der Familie des Hekatomnos oder nur eine einfache decorative Figur, etwa ein Leibwachter oder Offizier des Satrapen? Stand er fur sich oder bildete er eine Gruppe, so dass ihm gegenuber ein Kampfer zu Fuss anzunehmen

*) [Vgl unsere Fig 174, wo das Haar in ahnlicher Weise behandelt ist]

1) Newton, Hist of Discov, II, p 225 Vgl A Guide to the Mausol Room, Nr 47

2) Newton, A Guide, Nr 38 Travels and Discoveries, II, pl 4, Brunn, Denkmaler, Nr 71

ist oder ein Raubthier wie in jenen Jagdscenen, die in der bildenden Kunst Kleinasiens so haufig begegnen[1]? Lauter Fragen, auf die wir eine bestimmte Antwort nicht geben konnen Reine Vermuthung ist es auch, wenn man dieser Kolossalfigur an einer Ecke des Hauptgebalks am Fuss der Pyramide ihren Platz anweist Dieses verstummelte Marmorbild, das zu Allem auch noch Kugelspuren aufweist, als hatte es den Turken von Budrum als Schiessscheibe gedient,

Fig 170 Fragment einer Reiterstatue in orientalischer Tracht Mausoleum (Britisches Museum) Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmaler griechischer und romischer Sculptur"

ruft gleichwohl unsere Bewunderung wach Die Gewander sind geschmeidig und weich behandelt, und die Flanken des Pferdes, die durch die heftige Bewegung des steigenden Thieres durchfurcht sind, zeigen eine uberraschend grossartige Modellirung Nichts hindert uns, an ein Originalwerk des Bryaxis zu denken Es sei noch daran erinnert, dass dies Motiv des Reiters, der sein Ross steigen lasst, in der Plastik nichts Neues war, und dass die Amazone am Giebel zu Epidauros und die Stele des Dexileos bereits gezeigt hatten, wie glücklich sich dies Motiv in der bildenden Kunst verwenden lasst

Zweifel herrschen noch uber den Platz, der den Marmorlowen zukommt, die sich theils auf die Nordseite des Mausoleums, theils in

1) Newton (A Guide, Nr 38, a, f—l) zählt andere Bruchstucke auf, die gleichfalls zu einer Reitergruppe gehort haben mussen

den Mauern des Petersschlosses gefunden haben[1]) Zehn mehr oder weniger gut erhaltene Lowen und zahlreiche Bruchstucke beweisen, dass diese Figuren beim Schmuck des Mausoleums eine wichtige Rolle spielten Bernier stellt sie uber dem Kranzgesims des Gebalkes auf, am Fuss des Sockels, der die Pyramide trug, eine Annahme, die sich gut mit der Wendung der Lowenkopfe vertragt,

Fig 171 Marmorlowe vom Mausoleum (Britisches Museum)

die theils nach rechts, theils nach links gewandt sind, als sollten sie alle nach der Mitte schauen Dazu kommt, dass die Lowen bemalt waren, und zwar die Leiber rothbraun, die Zunge aber und die Lippenrander in lebhaftem Roth Diese Farbung wurde nothig durch den Platz, den man diesen Figuren anwies, oben uber dem Kranzgesims, an dem blendendrothe und blaue Farbentone vorkamen[2])

---

1) Newton, A Guide, p 55, Nr 100—137 Zwei dieser Lowen sind in Brunn's Denkmalern, Nr 72 und 73 abgebildet Das Museum im Tschinily Kiosk zu Konstantinopel besitzt drei Marmorlowen, die vielleicht vom Mausoleum stammen Vgl Joubin, Musée impérial ottoman Monuments funéraires, catalogue sommaire, Nr 1—3

2) Pullan stellt sie in seiner Reconstruction theils auf dem Unterbau, theils vor dem Westportal auf Vgl History of Discov, Atlas, pl XVIII, XIX

Nach beinahe übereinstimmendem Modell geschaffen und in dem üblichen Typus gebildet, den die griechische Kunst so oft bei Löwen anwandte, besitzen diese Thiere durchaus den Charakter decorativer Figuren und machen gewissermaassen einen Theil der Architektur aus Und doch ist es nicht ein blosser Einfall, der den Künstler bei der Wahl dieser Thierfiguren geleitet hat, Löwen aus Marmor oder anderem Stein die Wache am Königsgrab anzuvertrauen, lag hier um so näher, als auch die alten phrygischen Gräber Beispiele für diese Grabsymbolik bieten[1]) es war das mehr noch eine asiatische als griechische Vorstellung Diese Löwen mit dem unruhigen, lauernden Blick, dem halbgeöffneten Rachen, so dass die Zähne und die hängende Zunge sichtbar werden, stellen vortrefflich die treuen Wächter vor, die am Fuss der Pyramide vor ihres Herrn Bildniss Wache stehen (Fig 171, 175)

Fig 172 Bruchstück von einem Pferd der Quadriga Mausoleum (Britisches Museum)

Eine riesige Quadriga krönte das Ganze In der Mitte des Londoner Mausoleumsaals hat man ihre Trümmer so geschickt aufgebaut, dass man noch heute ihre mächtige Wirkung ermessen kann Von der Bespannung besitzt das Britische Museum noch zwei ansehnliche Bruchstücke, das Hintertheil eines der vier Pferde und Brust und Kopftheil eines zweiten (Fig 172)[2]) Der

1) Perrot et Chipiez, Histoire de l'art, V, fig 64 Dieser Art ist auch das Grab von Ayazinn in Phrygien

2) Newton, Travels and Discoveries, II, pl 11, p 111 History of Discov, II, p 103 A Guide, Nr 36, 36a

Kopf dieses letzteren ist noch mit dem bronzenen Zaumzeug versehen, die runden Schildchen, die man daran bemerkt, sind das, was die Griechen φάλαρα nannten. Der breite Hals, die machtige Brust, der plumpe Kopf, die fallende Mahne, alles das zusammen ergiebt einen Pferdetypus, der von dem in der attischen Schule beliebten sehr verschieden ist. Eher noch wird man an die Pferde der griechisch-römischen Kunst erinnert oder auch an die der Renaissance, die oft nur Nachahmungen der Antike waren. Man vergleiche z. B. das schwere, kräftige Pferd des Gattamelata von Donatello, mit ihm besitzt das vom Mausoleum grossere Verwandtschaft als mit jenen kleinen, feingliedrigen und nervosen Rennern, welche die Reiter des Parthenonfrieses lenken.

Zwei grosse von Newton aufgefundene Statuen, eine mannliche und eine weibliche, mussen unbedingt auf der Quadriga ihren Platz gehabt haben. Das war schon die Empfindung Newton's und Pullan's, die neue, im Britischen Museum vorgenommene Aufstellung der Marmorreste beseitigt jeden Zweifel daran[2]). Ist dem so, dann passt auf die wundervolle Gewandstatue eines aufrecht in der Haltung der Apotheose dastehenden Mannes nur eine Benennung[3]): es ist Maussolos hochstselbst (Fig. 173). Der beinahe unversehrte Kopf besitzt alle Merkmale eines Portrats: das Gesicht ist etwas derb, die Stirn nieder, obgleich ganz freigelegt, die Augen liegen tief, der Bart ist kurz und dicht, die dicken Lippen werden unter dem Schnurrbart deutlich sichtbar. Das reichliche, lange Haar ist nach hinten gestrichen und giebt dem Gesicht des Satrapen etwas Lowenartiges, wie dies spater auch fur die Bildnisse Alexander's des Grossen bezeichnend sein sollte[3]). Und doch haben wir es kaum mit einem Portrat im eigentlichen Sinne zu thun, denn schaut man naher zu, so findet man in diesem Kopfe nicht den Grad von Lebenswahrheit, jene genaue Wiedergabe der Einzelheiten, die fur ein Studium nach dem Leben sprechen. Moglich, dass der

---

1) Percy Gardner (Journal of Hellen. Studies, XIII, 1892—93, p. 188 ff.) hat gleichwohl diese Annahme bekämpft, er denkt sich den Wagen des Pythios als einfache, architektonische Bekrönung, die zwei Statuen setzt er ins Innere des Bauwerks. Aber ein Wagen ohne Insassen will uns kaum recht in den Sinn.

2) Newton, Travels and Discoveries, II, pl. 8—9. Brunn, Denkmaler, Nr. 241. Die Literatur giebt Friederichs-Wolters, Gipsabgusse, Nr. 1237.

3) Vgl. die feinen Beobachtungen Beulé's (Fouilles et Decouvertes, II, p. 316—319) uber die Maussolosstatue.

Bildhauer den Maussolos zufällig nicht kannte, möglich aber auch, dass er mit Vorbedacht handelte, jedenfalls scheint er von dem so prunkvoll verherrlichten Todten mehr ein Idealbild als ein Portrat geschaffen zu haben. Man hat keinen Grund, ihn deshalb zu tadeln. Was er schuf, ist in der That ein Werk grossen Stils, die Gewandung ist so meisterlich behandelt, wie wir das seit dem Parthenon nicht wieder gefunden haben. Man bewundert rückhaltlos die geschmeidige und breite Ausführung, das reiche Spiel der Falten, die bald tief und einfach, bald gedrängt und zahlreich und mit ausgesuchtem Verständniss in allen Einzelheiten wiedergegeben sind*). So ist die Statue wohl würdig, das Monument zu krönen.

Dieselben stilistischen Vorzüge eignen der weiblichen Statue, in der man unbedenklich Artemisia erkennen kann (Fig. 174)[1]. Das Antlitz ist zerschlagen, doch sieht man noch rings um die Stirn die dreifache Lockenreihe, die wir schon an einem der Kolossal-

Fig. 173. Statue des Maussolos vom Mausoleum. (Britisches Museum.)

*) [Collignon erwähnt auffallender Weise die sogenannten „Liegefalten“ nicht, die man kaum an einer anderen antiken Gewandstatue so vortrefflich erkennen kann wie an dem Mantel des Maussolos. In der hellenistischen Kunst sind diese Falten sehr beliebt.]

1) Newton, Travels and Discoveries, II, pl. 10. Brunn, Denkmäler, Nr. 242. Friederichs-Wolters, Nr. 1238. Newton (A Guide, p. 39) möchte eher an die Statue einer Göttin denken,

kopfe beobachtet haben (siehe oben S. 358). Die mächtigen, matronalen Formen, die würdevolle Haltung stehen durchaus in Uebereinstimmung mit der so vornehmen Anordnung der Gewänder; vollendete Kunst verräth sich, wie Beulé sehr richtig bemerkt, in der Art, wie hier jede Falte belebt, jede Fläche liebevoll modellirt ist. Wenn man an einem auserwählten Beispiel den Typus der weiblichen Gewandfigur im vierten Jahrhundert darlegen wollte, so konnte man kein vollendeteres finden als diese Artemisia. Beobachtet man den so geschickt berechneten Gegensatz zwischen den zierlichen Falten des Chitons und den grösseren und freieren des Himations, prüft man die glückliche Wirkung der schrägen Falten dieses über den linken Arm geworfenen Mantels, so erkennt man, dass die Kunst jetzt für die Gewandbehandlung eine endgültige Formel gefunden hat. Wir werden ihr bei zahlreichen attischen Grabstelen wieder begegnen[1]), wir werden sehen, dass sie für die Künstler bei Porträtstatuen während der ganzen Dauer des Hellenismus maassgebend blieb.

Welchem Meister sollen wir diese Statuen zuschreiben[2])? Man würde gern an den berühmtesten der Mausoleumkünstler, an Skopas, denken, wenn Plinius nicht ausdrücklich den Namen dessen, der die Quadriga schuf, uns angegeben hätte: es war dies der Architekt Pythios, der das ganze Denkmal entworfen und ausgeführt hatte. Die Vereinigung verschiedener Fähigkeiten bei einem und demselben Künstler darf uns nicht überraschen; das Beispiel des jüngeren Polyklet und ebenso das des Skopas zeigen uns, dass man im vierten Jahrhundert mehr als einen Bildhauer zugleich als Architekten zu Ruhm gelangen sah. Sehr wohl kann demnach auch Pythios eines jener vielseitigen Genies gewesen sein, und dann war nichts natürlicher, als dass er sein architektonisches Werk durch ein Meisterwerk der Plastik zu krönen und so gewissermaassen sein Meisterzeichen auf den höchsten Punkt des Gebäudes zu bringen wünschte. Wenn das Zeugniss des Plinius zuverlässig ist, so erscheint uns Pythios als würdiger Nebenbuhler des Skopas; der grosse Meister von Paros hätte sich dieser Kolossalgruppe nicht zu schämen brauchen.

---

die den Wagen des Maussolos zu lenken gehabt hätte. Aber wie passt dazu, dass sie von kleinerem Wuchs ist als der Satrap?

1) Z. B. bei der Stele der Demetria und Pamphile, vgl. unten Fig. 195.

2) Beulé (Fouilles et Découvertes, II, p. 321) neigt dazu, sie dem Skopas zuzuweisen und bemerkt, dies sei das Hauptstück gewesen, da es den König selbst mit seiner göttlichen oder menschlichen Begleitern darstellen sollte.

Werfen wir noch einen Blick auf das Ganze. Diese ansehnliche Sculpturenreihe bedeutet für uns die umfassendste Kundgebung der Kunst des vierten Jahrhunderts. Wir besitzen keine zuverlässigeren Anhaltspunkte, keine genauer datirbaren Werke, welche uns besser über die Entwickelung belehren könnten, die seit dem Parthenon die Plastik durchgemacht hat. Vergleicht man den Parthenonfries und seine Reitergeschwader mit unserer Darstellung des Amazonenkampfes, so wird man sofort inne, wie viele neue Elemente sich Eingang verschafft haben: eine Lebhaftigkeit voll Geist und Feuer, ein Streben nach fesselnden Einzelheiten, hier und da schon auf Kosten der Grösse des Stils. Zumal die Kolossalstatuen zeigen uns eine Auffassungsweise, deren Bedeutsamkeit für die Kunstgeschichte noch kurz hervorge-

Fig. 174. Statue der Artemisia vom Mausoleum (Britisches Museum.)
Nach „Brunn Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“

hoben werden muss. Denn man täusche sich darüber nicht: es ist das erste Mal*), dass uns eine Triumphalquadriga entgegentritt, dass wir berühmte Personen in der Haltung der Apotheose gefeiert sehen. Gewinnt hier nicht einer der bekanntesten Vorwürfe der griechisch-römischen Plastik zum ersten Mal Gestalt? weist der Wagen des Maussolos nicht auf jene kaiserlichen Viergespanne hin, die sich späterhin auf der Höhe der Triumphbogen erhoben[1])? Andererseits beweist uns das Mausoleum, dass eine kräftige Erneuerung der Kunst ihren Anfang auf demselben asiatischen Boden nimmt, auf dem bald nachher die grossen hellenistischen Schulen sich entwickeln sollten. Der Einfluss des europäischen Griechenlands breitet sich jetzt auch über Asien aus, Skopas und seine Genossen verpflanzen dorthin die besten Traditionen der einheimischen Kunst, die attische Cultur erstreckt ihre verführerische Macht bis in die Hauptstadt einer persischen Satrapie, und es verdient in hohem Maasse Beachtung, dass dies Prunkgrab eines asiatischen Dynasten nicht, wie das Nereidenmonument oder das Heroon von Trysa, durch unbekannte Meister errichtet wurde, sondern durch die berühmtesten Künstler des damaligen Hellas.

*) [So ganz neu war die Sache denn doch nicht, ich erinnere nur an die zahlreichen Quadrigen aus älterer Zeit, die es in Olympia zu sehen gab.]

1) Vgl. die römischen Münzen mit Darstellungen von Triumphbogen: Donaldson, Architectura numismatica, Nr. 56—59, p. 222 ff.

Fig. 175. Marmorlöwe vom Mausoleum. (Britisches Museum.)

FUNFTES KAPITEL

DIE ZEITGENOSSEN DES SKOPAS UND PRAXITELES
DIE DECORATIVE PLASTIK ATTIKAS

§ 1. DIE MEISTER ZWEITEN RANGES

Um die Mitte des vierten Jahrhunderts steht die jung-attische Schule in voller Blute. Neben gefeierten Meistern wie Praxiteles, neben Kunstlern, die wie Bryaxis und Leochares durch beruhmte Werke sich hervorthun, finden noch viele andere Talente Gelegenheit, ihre Kunst zu zeigen. Aber wie gross ist die Zahl der Unbekannten und Verschollenen unter diesen Kunstlern zweiten und dritten Ranges, die doch auch das Ihrige dazu beitrugen, dass der Ruhm der athenischen Bildhauerei ungemindert fortbestand! Man entziffert ihre Namen auf den Basissteinen, man entnimmt einem Schriftsteller eine kurze Anspielung auf ihre verlorenen Werke, aber man weiss doch eigentlich nichts von ihnen. Es liesse sich ein langes Verzeichniss solcher Unbekannten aufstellen. Strabax, Xenokles, Exekestos, Polymnestos, Stratonides, Nikomachos, Symenos, Aristopeithes arbeiten sowohl fur den Staat als fur Privatleute und setzen ihren Namen auf Staatsbildwerke und Cultusstatuen, wie auf Denkmaler fur siegreiche Choregen[1]). Sie nehmen zweifellos noch einen sehr angesehenen Platz ein, aber ihr Name wird verdunkelt durch den Ruhm der grossen Meister.

Unter den Zeitgenossen des Skopas und Praxiteles giebt es gleichwohl noch einige, deren Wesen weniger verwischt ist. So verdient der Athener S i l a n i o n mehr als eine einfache Erwahnung.

1) Die Signaturen dieser Kunstler sind bei Lowy (Inschr. griech. Bildh., Nr. 65 ff.) zusammengestellt.

Er ist etwas wie das Haupt einer Schule, denn ein gewisser Zeuxiades wird geradezu als sein Schüler bezeichnet. Wenn man dem Zeugniss des Plinius trauen darf, so wäre Silanion gegen 328 thätig gewesen, also zur Regierungszeit Alexander's des Grossen[1]). Dieser Zeitansatz des Plinius scheint durchaus zutreffend trotz der Beweisgründe, auf die man sich berufen hat, um sein künstlerisches Schaffen bis an den Anfang des vierten Jahrhunderts hinaufzurücken. Silanion hatte für Olympia eine Statue des Satyros von Elis geschaffen, eines Athleten, der nach und nach bei den nemeischen, pythischen und olympischen Spielen und bei den Amphiaraia zu Oropos Siege errungen hatte. Ein Verzeichniss der Amphiaraia erwähnt einen doppelten Sieg des Athleten um 325[2]). Ausserdem war der athenische Künstler der Urheber einer Bronzestatue des Plato, die der Perser Mithradates den Musen in der Akademie bei Athen geweiht hatte. Es handelte sich ohne Zweifel um einen Dynasten von Kios, um ein Mitglied jener persischen Familie, aus der die pontischen Könige hervorgegangen sind, und zwar empfiehlt es sich, an den jüngeren Mithradates zu denken, der von 337—302 regierte[3]); dieser empfing zu Athen das Bürgerrecht und bot offenbar nach dem Tode Plato's, d. h. nach 348, den Athenern die Statue dieses Philosophen an. Nun giebt es allerdings noch ein drittes Zeugniss, das den Zweifel über die wahre Lebenszeit des Silanion berechtigt erscheinen lässt. Plinius schreibt ihm nämlich die Statue des Bildhauers Apollodoros mit dem Beinamen „der Tolle" zu, einer Persönlichkeit, die bekanntlich in Plato's Symposion auftritt; da dieser Apollodoros um 425 geboren wurde, so war er im Jahre 360 schon hochbetagt[4]). Aber muss denn Silanion seine Statue Apollodor's nach dem Leben gemacht haben*)?

Die Hauptwerke dieses athenischen Meisters sind von Bronze[5]).

---

1) Plinius, Nat. Hist. 34, 51. Michaelis (Zur Zeitbestimmung Silanion's, Hist. Aufsätze, Ernst Curtius gewidmet, S. 107) hält den Zeitansatz des Plinius für zu spät und nimmt die Thätigkeit des Silanion in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts an.

2) J. Delamarre, Revue de philologie, XVIII, 1894, p. 162.

3) Ueber diese Herrscher von Kios, deren Geschichte noch sehr im Argen liegt, vgl. Th. Reinach, Mithridate Eupator, p. 3 ss. Reinach spricht sich wie Michaelis für den älteren Mithridates aus, der im Jahre 363 starb. Die Wahrheit zu gestehen, wir wissen nicht genau, wer dieser von Diogenes Laertius (III, 25) erwähnte *Μιθραδάτης ὁ Ῥοδοβάτου Πέρσης*, der Stifter der Platostatue, gewesen ist.

4) Vgl. Hertz, De Apollodoro statuario ac philosopho, Breslauer Programm, 1867.

*) [Bei einer so wenig hervorragenden Persönlichkeit ist das immerhin das Wahrscheinlichere.]

5) Die alten Texte findet man in Overbeck's Schriftquellen, 1350—1363.

Eine Abhandlung über die Regeln der Symmetrie, die Vitruv ihm zuschreibt, beweist uns, dass er die Probleme, welche die Erzbildner von Argos so viel beschäftigt hatten, auch seinerseits aufmerksam studirte. Das ist ein Zug in seinem Wesen, der nicht übersehen werden darf. Er schuf Athletenstatuen wie die eines Satyros und Telestas. In dieselbe Classe von Gegenständen gehört auch sein „Aufseher, der Athleten einübt“. Sein Hauptwerk ist eine mythologische Gestalt, nämlich ein Achilles, den Plinius sehr rühmt. Ein Theseus, eine sterbende Iokaste, bei der die Bronze durch einen Zusatz von Silber die bleiche Farbe der Wangen wiedergab, gehören gleichfalls zu dem Kreis seiner mythologischen Darstellungen. Brunn und Winter schreiben ihm auch das Original einer Münchener Statue zu, eines Diomedes nämlich, der anscheinend das Vorbild jenes Diomedes mit dem Palladion war, dem wir auf geschnittenen Steinen

Fig. 176. Sappho. Marmorbüste (Rom, Villa Albani.) Nach Arndt-Bruckmann, Griech. und röm. Porträts, Nr. 148.

und auf einem berühmten Relief des Palazzo Spada wieder begegnen [1]). Leider besitzen wir kein Mittel, um diese Vermuthung zur Gewissheit zu erheben. Ist sie aber begründet, so müsste man in Silanion einen Vorläufer des akademischen Stils erkennen, und wir hätten in diesem Werk von etwas frostiger Correctheit in ungeahnter Weise einen Künstler entdeckt, der nach Plinius' Aussage ohne Lehrmeister sich gebildet haben soll.

Zuverlässigeres erfahren wir über Silanion durch einige Porträts,

1) Brunn, Sitzungsber. der bayer. Akademie, 1892, S. 651—680. Winter, Jahrbuch, V, 1890, S. 167. Furtwängler (Meisterwerke, S. 320) nimmt das Original des Münchener Diomedes mit aller Entschiedenheit für Kresilas in Anspruch. Im Atlas seiner Meisterwerke ist auf Taf. XII und XIII diese Statue abgebildet.

die wir, ohne allzukühn zu sein, mit bekannten Werken des Meisters identificiren dürfen. So hatte er unter Anderem ein Porträt der Sappho geschaffen, das sich zu Verres' Zeiten im Prytaneion zu Syrakus befand[1]). Nach Cicero's Zeugniss war dies ein vollendet vornehmes Werk von der feinsten Ausführung. Diesem Urtheil entspricht nun durchaus eine schöne Büste der Sappho, die in der Villa Albani sich befindet (Fig. 176)[2]). Die Gesichtsform, die Frisur, ein breites Stück Zeug, das um den Kopf geschlungen ist, erinnern Punkt für Punkt an den Typus der lesbischen Dichterin, wie sie auf den Münzen von Mytilene, gewiss in Anlehnung an das Porträt des Silanion, abgebildet erscheint[3]). Es versteht sich von selbst, dass dies angebliche Porträt der Sappho, wie das der böotischen Korinna, das gleichfalls dem Silanion zugeschrieben wird, nur ein Idealbild sein konnte.

Anders steht es mit der Platostatue. Der Künstler konnte in diesem Fall das Modell sehr wohl gekannt haben, auch wird man annehmen dürfen, dass es nicht an Bildern des Philosophen fehlte, die nach dem Leben gearbeitet waren. Eine Büste des Berliner Museums in Hermenform, die übrigens von mittelmässiger Arbeit ist, trägt eine Inschrift, die sie als Bild Plato's bezeichnet (Fig. 177)[4]). Dank diesem Zeugniss kann man die Reihe der Bildnisse Plato's wiederherstellen. An der Spitze dieser Reihe steht eine vaticanische Herme, die, nach der Feinheit der Arbeit zu schliessen, auf ein Bronzeoriginal zurückzugehen scheint und ohne Zweifel eine Copie vom Werke des Silanion ist[5]). Thatsächlich besteht denn auch zwischen ihr und den späteren, in hellenistischer Zeit ausgeführten Büsten der Unterschied, dass diese viel realistischer in der Auffassung sind. Im Uebrigen besitzen alle diese Büsten manchen gemeinsamen Zug: so die niedere, breite Stirn, die vollen Schläfen, die regelmässig in die Stirn gekämmten Haare, den langen, wohlgepflegten Bart.

---

1) Cicero, in Verrem IV, 57, 127—128.

2) Jahrbuch des arch. Inst., V, 1890, Taf. 3, S. 152 (Winter). Helbig, Führer, II, Nr. 782. Arndt-Bruckmann, Griech. und röm. Porträts, Nr. 147—148.

3) Von Sallet, Numismatische Zeitschrift, IX, Taf. IV, 6, S. 114.

4) Helbig, Jahrbuch des arch. Instit., I, 1886, Taf. VI, 1, S. 71.

5) Ebenda, Taf. VI, 2. Helbig, Führer, I, 265. Der Name Zeno, der auf der Herme steht, ist eine Fälschung. Ueber die Platobildnisse vgl. ausser dem schon erwähnten Aufsatz Helbig's noch S. Reinach, American Journ. of archaeology, IV, 1888, p. 3. Winter, Jahrbuch, V, 1890, S. 153 ff.

Auch den herben Ausdruck erkennt man, uber den ein Zeitgenosse des Philosophen, der Komiker Amphis, sich lustig gemacht hat in den Worten „O Plato, der du nur ein krauses Gesicht machen kannst wie eine Weinbergschnecke, indem du feierlich die Augenbrauen hochziehst“ [1]) So kennen wir den Silanion doch wenigstens in seiner Eigenschaft als Portratbildner, er zeigt sich uns als fleissiger, gewissenhafter Kunstler, der mehr ein geschickter Marmorarbeiter als ein erfindungsreicher Meister war, daraus erklart sich auch die bescheidene, wenngleich ehrenvolle Stellung, die er unter den attischen Bildhauern des vierten Jahrhunderts einnimmt [2])

Fig 177 Hermenbild Plato's (Berliner Museum)

Wir mussen bei der Portratbildnerei noch etwas langer verweilen Silanion ist nicht der Einzige, der sich auf diesem Gebiet versucht Wir sahen, dass schon im funften Jahrhundert Kunstler wie Kresilas diese Richtung einschlugen, etwas spater hatte sich auch Demetrios ihr zugewendet und dabei entschieden dem Realismus gehuldigt Schon im funften Jahrhundert kommt die Sitte auf, die Zuge beruhmter Schriftsteller im Bilde festzuhalten und Idealportrats zu schaffen, wenn es sich um alte Dichter wie Anakreon handelt, Zeitgenossen aber wie Euripides oder Thukydides nach dem Leben

1) Meineke, Fragm comic graec, III, p 305

2) Seine Werke waren sicher sehr geschatzt Eine Inschrift aus Pergamon, die in die Basis fur eine seiner Statuen um das Jahr 200 eingemeisselt worden ist, lehrt uns, dass diese Statue aus Oreos auf Euböa entfuhrt worden war, Attalos selbst dürfte sie von dort geholt haben Frankel, Inschr von Pergamon, Nr 50

zu modelliren Im vierten Jahrhundert war diese Sitte erst recht allgemein geworden Auftrage von Seiten des Staats oder der Privatleute riefen Bildnisse beruhmter Athener, als Dichter, Geschichtsschreiber oder Redner, in Menge ins Leben Timotheos, Konons Sohn, errichtete zu Eleusis ein Bild des Isokrates (s oben S 333) Auf der heiligen Strasse nach Eleusis besass der tragische Dichter Theodektes, der im Jahre 334 gestorben war, ein prunkvolles Grabmal, das die Statuen der grossen griechischen Dichter seit Homer umstanden[1]) Zwischen 338 und 326 liess der Redner Lykurgos im Dionysostheater die Bronzestatuen der drei grossen Tragiker Athens aufstellen[2]) Unter den Zeitgenossen Silanion's schufen zweifellos viele Kunstler derartige Werke Wie viele Busten sind nicht uber unsere Museen zerstreut, deren Originale ins vierte Jahrhundert zuruckgehen! So hat die schone Lysiasbuste des Neapeler Museums bestimmt eine Statue aus dieser Zeit zum Vorbild[3]) Nicht ohne innere Berechtigung hat man vorgeschlagen, den Stil Silanion's in dem Thukydidesportrat desselben Museums zu erkennen[4]), aber wer auch sein Urheber gewesen sein mag, er hatte gewiss ein alteres Modell vor Augen, die Bronzestatue namlich, die dem attischen Geschichtschreiber auf der Akropolis errichtet worden war*) Im Allgemeinen zeichnet die Portrats aus dieser Zeit noch immer ein flotter Stil bei kraftvoller Ausfuhrung und zunehmendem Streben nach packender Lebendigkeit vortheilhaft aus, so steht die damalige Portratkunst zwischen dem Idealismus des funften Jahrhunderts und dem auf die Spitze getriebenen und in die Einzelheiten sich erstreckenden Realismus, der nach Lysipp zur Herrschaft gelangen sollte, gewissermaassen mitten inne

Sie hat noch keineswegs ganz gebrochen mit jener Neigung zum Idealisiren, die ja auch durchweg am Platze ist, wo es gilt, durch ein offentliches Denkmal einen Mann zu verherrlichen, der nicht zu den Zeitgenossen zahlt In dieser Hinsicht konnen uns die Bildnisse des Sophokles merkwurdige Aufschlusse geben Eine Statue des Lateranischen Museums, die zu Terracina gefunden wurde, ist aller Wahrscheinlichkeit nach eine getreue Wiederholung der von Lykurgos

---

1) Vgl Overbeck, Schriftquellen, Nr 1432

2) Pseudo-Plutarch, Leben der zehn Redner, Lykurgos, 10, 11

3) Visconti, Iconographie grecque, pl 28, 2

4) Winter, Jahrbuch des arch Inst, V, 1890, S 157

*) [Moglich, aber nirgends bezeugt Vgl A Michaelis, Die Bildnisse des Thukydides, Strassburg, 1877, S 8 und 13]

im Dionysostheater errichteten Bronzestatue (Fig. 178)[1]. Der Dichter ist stehend dargestellt, mit der gewählten Eleganz eines Atheners des vierten Jahrhunderts hat er sich den Mantel umgeschlagen. Sein Kopf schaut geradeaus, der Blick ist träumerisch, der Bart fällt wie bei einem Zeuskopf in zierlich geordneten Locken auf die Brust. Da Sophokles schon im Jahre 405 gestorben war, so musste der Bildhauer auf Porträts, die zu Lebzeiten des Dichters angefertigt waren, zurückgreifen, vielleicht auf die durch des Dichters Sohn Iophon errichtete Statue. Dank der gründlichen Untersuchung Winter's kann man die Vorbilder der Lateranischen Statue in einer Reihe von Büsten oder Doppelhermen nachweisen, die sich zu London, im Louvre, im Capitolinischen Museum und zu Berlin befinden[2].

Fig. 178. Sophokles. Marmorstatue in Rom, Lateranisches Museum.

---

1) Helbig, Führer, I, Nr. 656. Arndt-Bruckmann, Griech. und röm. Portr., Nr. 113, 114, 115.
2) Winter, Jahrbuch, V, 1890, S. 160 ff.

Diese Denkmäler, bei denen Haar und Bart weniger gekünstelt wiedergegeben sind, vermitteln eine gute Vorstellung von den ikonographischen Urkunden, die der Bildhauer Lykurg's zu Rathe ziehen konnte, als er das Bild des Sophokles in einem für die Oeffentlichkeit bestimmten Werke zu schaffen unternahm.

Handelt es sich um einen Zeitgenossen, dann macht der Bildhauer dem Idealismus weniger Zugeständnisse, das Streben nach individuellem Ausdruck kommt bei den Bildnissen berühmter Männer des vierten Jahrhunderts viel kräftiger zum Durchbruch. Die Statue des Aeschines im Neapeler Museum, die aus Herculanum stammt, ist die Copie eines attischen Originals aus der Zeit Alexander's oder seiner unmittelbaren Nachfolger [1]). Der Redner ist stehend abgebildet, in einer ganz ähnlichen Haltung wie der Sophokles: die linke Hand ist in die Hüfte gestützt, die rechte ragt aus dem Mantel hervor. Aber hier haben wir es zweifellos mit einem getreuen Porträt zu thun, denn wir finden dieselben Züge bei einer Herme des Vatican wieder (Fig. 179). Ein volles Gesicht, eine etwas kahle Stirn, den Ausdruck ohne Adel mit einem Stich ins Gaunerhafte, mehr die Physiognomie eines politischen Parteigängers als eines Staatsmannes von starken Ueberzeugungen. Wenn wir später die Bildnisse des Demosthenes betrachten, die auf eine im Jahr 280/79 von Polyeuktos geschaffene Statue zurückgehen, so werden wir dort die Willenskraft in ganz anderer Weise zum Ausdruck gebracht sehen.

Diese Richtung in der Kunst, die sich solcher Gestalt schon im vierten Jahrhundert kund thut, sollte späterhin mit noch grösserem Nachdruck sich geltend machen, die Beliebtheit dessen, was man „das literarische Porträt" nennen kann, blieb stetig im Zunehmen. Unter den Nachfolgern Alexander's betrieb die attische Schule es gleichsam als Specialität, die Bilder grosser athenischer Schriftsteller in zahllosen Exemplaren zu verbreiten: ihre Büsten und Statuen sollten die Schlösser makedonischer Fürsten, die Bibliothek der Könige von Pergamon, die Säle des Museums zu Alexandria ausschmücken helfen. Gerade an der Hand dessen, was wir heutzutage auf diesem Gebiet erleben, verstehen wir ohne weiteres diese

---

1) Museo Borbonico, I, pl. 50. Comparetti und de Petra, La villa Ercolanese, tav. 18, 2, p. 277. Arndt-Bruckmann, Nr. 116, 117, 118. Vgl. die vaticanische Herme, Helbig, Führer, I, Nr. 286, Arndt-Bruckmann, Nr. 119.

massenweise Herstellung von Porträtstatuen. Nach Lysipp sollte die realistische Richtung erst recht zum Sieg gelangen: im Porträtstil dieser Zeit werden uns alle Arten der Auffassung begegnen, die unserer modernen Kunst geläufig sind.

Die Bildhauer, die zu Athen arbeiten, stammen nicht alle aus Attika. So ist Sthennis von Olynth gebürtig, doch besass er

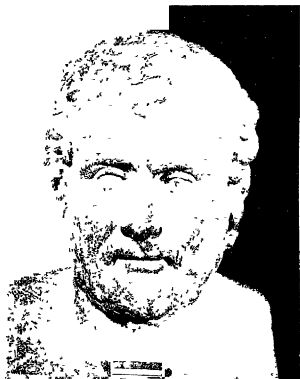



Fig. 179. Herme des Aeschines. (Rom, Vatican.)
Nach Arndt-Bruckmann, Griech. und röm. Porträts, No. 119.

möglicher Weise das athenische Bürgerrecht.[1]) Er verbindet sich mit Leochares, um die Bildnisse einer athenischen Familie auszuführen.[2]) Seine „weinenden Frauen“ gehören zweifellos zu einer Sculpturengattung, von der wir später reden werden, nämlich zu den Grabfiguren. Eine Demeter, ein Zeus und eine Athene von ihm waren nach Rom verschleppt worden, ebenso seine Statue des Autolykos, des Gründers von Sinope, die Lucullus aus dieser Stadt entführte.

1) Vgl. Overbeck, Schriftquellen, 1343—1349.
2) Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 83.

Auch Athletenstatuen, wie die der Olympioniken Pyttalos und Choirilos, waren mit der Kunstlerinschrift des Sthennis versehen.

Im kunstlerischen Leben dieser Zeit, an dem so viele Meister von ungleichem Ruf sich betheiligen, spielt Euphranor von Korinth eine hervorragende Rolle[1]). Er ist Maler und Bildhauer zugleich und in beiden Hinsichten das Haupt einer Schule, denn die Maler Charmantides, Leonidas und Antidotos sind seine Schuler, wahrend sein Sohn Sostratos, der gegen Ende des vierten Jahrhunderts zu Athen arbeitet, von ihm die Bildhauerei gelernt hat. Von seinen Gemalden erwahnen die Schriftsteller vor Allem die grossen Fresken, die er zur Ausschmuckung der Stoa Basileios zu Athen anfertigte[2]). Es war da zunachst die Gruppe der zwolf Gotter, sodann eine allegorische Darstellung des Theseus in Begleitung der Demokratie und des Demos. Weiterhin sah man in der Halle jenes Reitergefecht verewigt, das kurz vor der Schlacht bei Mantinea stattfand und so sehr zum Ruhme der athenischen Waffen ausschlug[3]). Nach einem beschwerlichen nachtlichen Ritt hatten die 6000 athenischen Reiter gegen die thebanischen und thessalischen Schwadronen eine glanzende Attaque ausgefuhrt, den Feind zuruckgeworfen und Mantinea entsetzt. Der Kunstler hatte dieses Stuck Zeitgeschichte moglichst der Wirklichkeit entsprechend dargestellt, denn die Haupthelden der Handlung, Epaminondas und Gryllos, der Sohn des Xenophon, waren gut zu erkennen. Damit war, was man das „historische Gemalde“ nennt, ins Leben getreten; man wird weiterhin sehen, dass diese Anregung auch der Plastik zu Gute kam. Die „Attaque von Mantinea“ weist schon auf jene Schlachtscenen hin, die Lysipp und Euthykrates spaterhin schufen, oder auf das Reliefbild des beruhmten Alexandersarkophags, auf dessen einer Flache wir von unbekannter Hand makedonische und persische Reiter in verbissenem Handgemenge finden werden*). Die Gemalde von der Stoa Basileios liefern uns ausserdem ein sicheres Datum, wonach wir die Zeit von Euphranor's kunstlerischer Thatigkeit bestimmen konnen. Wenn der besprochene Reiterkampf auch moglicher Weise erst mehrere Jahre nach dem Ereigniss gemalt wurde, so ist das Bild doch sicher spater

---

1) Overbeck, Schriftquellen, 1798—1806.

2) Pausanias, I, 3, 3.

3) Vgl. E. Bertrand, Etudes sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité, p. 88—93.

*) [Vgl. unten Fig. 215 f.]

als 362, und so war Plinius in seinem Recht, wenn er dieses Datum, nämlich das Jahr der Schlacht bei Mantinea selbst, als dasjenige angab, wo Euphranor auf der Höhe seines Schaffens stand[1]. Andererseits war der korinthische Meister auch nach Chäronea (338) noch thätig, da er sein Talent in den Dienst des makedonischen Hofes stellte und Philipp und Alexander, vielleicht gelegentlich des grossen Triumphes für Chäronea, auf Viergespannen abbildete.

Nach Herkunft und Erziehung knüpft Euphranor an die peloponnesische Schule an. Sein Lehrer Aristeides ist ein Argiver, ein Schüler Polyklet's[2]; Euphranor zeigte sich auch darin als treuer Anhänger dieser Schule, dass er die Bronze dem Marmor vorzog. Doch blieb er auch mit den Attikern in Berührung, ja er verbrachte einen Theil seiner Schaffenszeit in Athen. Für den dortigen Tempel des Apollon Patroos, der an der Agora stand, schuf er eine Cultstatue des Gottes, die man, ohne dass sich dies sicher erweisen liesse, auf attischen Münzen hat wiedererkennen wollen[3]. Wir wissen nicht, wo sich ursprünglich die von Plinius erwähnten Werke Euphranor's befunden haben; mehrere davon, so die Cliduchos, die „bewundernde und anbetende Frau", die Vier- und Zweigespanne, die zwei Kolossalfiguren der Arete und Hellas hat man bisher vergebens in Copien nachzuweisen versucht. Die Römer, die allem Anschein nach für den Stil des korinthischen Meisters eine grosse Vorliebe hegten, besassen im Tempel der Concordia eine Gruppe von ihm, die sie aus einer griechischen Stadt entführt hatten: es war eine Leto mit ihren beiden Kindern auf dem Arm. Man hat in zwei Statuetten der Sammlung Torlonia und des Capitols, die uns Leto mit ihren Kindern auf der Flucht vor dem Drachen Python zeigen, eine Erinnerung an diese Gruppe erblicken wollen, allein Reisch hat überzeugend nachgewiesen, dass die Vorlage zu

---

1) Plinius, Nat. Hist., 35, 128. P. Girard (La Peinture antique p. 233) nimmt an, dass die Reiterschlacht erst unter der Verwaltung des Lykurgos, also nach Chäronea, zur Ausführung kam. Allein man kann sich nur schwer vorstellen, dass der Auftrag des athenischen Staates mit den Arbeiten zusammenfallen sollte, die Euphranor damals für Makedonien ausführte.

2) C. Robert hat nachgewiesen, dass dieser Aristeides nicht der thebanische Maler, sondern der argivische Bildhauer dieses Namens ist. Aristeides und Euphranor, Philologische Untersuchungen, X, S. 83.

3) Beulé, Monnaies d'Athènes, p. 272. Imhoof-Blumer und Percy Gardner, Numismat. Commentary on Pausanias, pl. CC, XV, XVII. Overbeck (Griech. Kunstmythologie, V, S. 100) verwahrt sich gegen die Gleichsetzung.

diesen beiden Repliken viel eher ein Werk des fünften Jahrhunderts gewesen sein dürfte[1].

Müssen wir also darauf verzichten, uns von der Kunstweise Euphranor's nach den Monumenten eine genaue Vorstellung zu bilden? Furtwängler ist nicht dieser Ansicht; in einem brillanten Kapitel seiner Meisterwerke weist er dem korinthischen Bildhauer die Originale zahlreicher Statuen zu, die bisher namenlos waren[2]. Man darf ja in der That annehmen, dass die nach Rom verschleppten Werke des Meisters oft copirt wurden, so der von Plinius erwähnte Bonus Eventus, der zweifellos ein Triptolemos war. Der Künstler hatte ihn mit einer Achre und einem Mohnstengel in der Linken, einer Schale in der Rechten dargestellt. Furtwängler erkennt ihn mit diesen Attributen auf einem geschnittenen Stein des Britischen Museums und auf römischen Münzen der Kaiserzeit wieder. Die aufrecht stehende Figur ist nach dem in der jung-argivischen Schule herkömmlichen Schema entworfen. Hat es mit dieser Zusammenstellung seine Richtigkeit, so darf man, ohne sich allzu grosser Verwegenheit schuldig zu machen, den Namen Euphranor's auch gegenüber der schönen, in Tivoli gefundenen und im Museo delle Terme zu Rom aufbewahrten Dionysosstatue aussprechen (Fig. 180)[3]. Es gab bestimmt in Rom einen Dionysos des Euphranor; eine auf dem Aventin gefundene Inschrift erwähnt eine Copie danach, die ein Consul Namens Gallus gewidmet hatte[4]. Nun ist die Statue aus Tivoli eine ausgezeichnete Copie einer griechischen Bronze, und die Sorgfalt, mit der die Nebris bis ins Kleinste wiedergegeben ist, beweist allein schon zur Genüge die Treue des Copisten. Der Rhythmus in der Stellung ist derselbe wie bei den argivischen Statuen, und die etwas weibische Anordnung des Haares, das in dichten Rollen hinter die Ohren gestrichen und im Nacken mit einem Band umschlungen ist, erinnert an die Frisur des Herakopfes im Neapeler Museum, der be-

---

1) E. Reisch, Ein vermeintliches Werk des Euphranor, Innsbruck, 1893, in dem Festgruss aus Innsbruck an die Philologenversammlung in Wien. Die beiden Statuetten sind abgebildet bei Th. Schreiber, Apollon Pythoktonos, Taf. 1, [die aus der Sammlung Torlonia auch bei Overbeck, Griech. Plastik[4], II, Fig. 172].

2) Meisterwerke, S. 578—597.

3) Monumenti inediti, XI, Taf. 51. Michaelis, Annali, 1883, p. 136. Helbig, Führer, II, Nr. 960.

4) Löwy, Inschr. griech. Bildh. Nr. 495. Fecerat Eufranor Bacchum | quem Gallus honorat | Fastorum consul carmine | ture sacris.

ein Schüler des Praxiteles, der den neuen, durch die zu Otricoli gefundene Kolossalbüste bekannten Typus schuf (Fig. 186)[1]. Der Ausdruck von Majestät und Allmacht, den man im Antlitz eines Zeus unbedingt zu finden wünscht, ist hier durch weniger schlichte Mittel erzielt als bei der Statue des Phidias. Wenn man die Maske von Otricoli mit jenen elischen Münzen vergleicht, auf denen das Profil des olympischen Zeus sich erhalten hat (Bd. I, Fig. 270), so wird man die Verschiedenheit unschwer herausfinden. Im Werke des praxitelischen Zeitgenossen scheint die Anlage des Gesichts mächtiger und derber geworden zu sein. Die hohe, von einer Querfalte durchzogene Stirn, die oberhalb der Nase stark vorgewölbt ist, wird von den dicken, welligen Massen eines überreichen Haupthaars eingerahmt, und der gewaltige Bart mit seinen gedrehten, unterhöhlten Locken verleiht vollends dieser Maske eine einzigartige Hoheit. Doch fehlt auch die Milde nicht ganz, und das Antlitz des Gottes besitzt so noch immer jenen heiteren Zug, den der grosse Meister des fünften Jahrhunderts ihm verliehen hatte. Der Typus bleibt nach wie vor ein attischer. Keinerlei Grund liegt vor, eine Schöpfung der sikyonischen Schule darin zu erblicken und, wie man lange gewollt hat, dies Werk dem Lysipp zuzuweisen.

§ 3. DIE DECORATIVE PLASTIK UND DIE GRABSCULPTUREN IN ATTIKA.

Das Athen des vierten Jahrhunderts bringt keine grossen Kunstwerke mehr hervor, die, wie einstens der Parthenon, das Zusammenwirken von Architekt und Bildhauer erforderten. Man sah keinen jener grossen Tempel erstehen, deren Giebel, Metopen und Friese der monumentalen Plastik ein weites Feld der Bethätigung darboten. In den zwölf Jahren, während deren Lykurg den Staat verwaltete, von 338—325, bemerken wir allerdings etwas wie eine erneute Kunstthätigkeit; Lykurg lässt das Gymnasion im Lykeion, das panathenäische Stadion, das Odeion, die Sitzstufen im Dionysostheater erbauen, er lässt im Kriegshafen des Piräus die Schiffshäuser, in denen die Trieren lagern, neu erstellen und vollendet das Marine-

1) Helbig, Führer, I, Nr. 294. Brunn, Denkmäler, Nr. 130, und Griech. Götterideale, S. 98. Overbeck, Griech. Kunstmythologie, II, S. 74, Nr. 1. Atlas, II, 1, 2. Furtwängler (Meisterwerke, S. 370) erblickt darin die praxitelische Weiterbildung eines durch Myron geschaffenen Zeustypus.

diesen beiden Repliken viel eher ein Werk des fünften Jahrhunderts gewesen sein dürfte[1]).

Müssen wir also darauf verzichten, uns von der Kunstweise Euphranor's nach den Monumenten eine genaue Vorstellung zu bilden? Furtwängler ist nicht dieser Ansicht, in einem brillanten Kapitel seiner Meisterwerke weist er dem korinthischen Bildhauer die Originale zahlreicher Statuen zu, die bisher namenlos waren[2]). Man darf ja in der That annehmen, dass die nach Rom verschleppten Werke des Meisters oft copirt wurden, so der von Plinius erwähnte Bonus Eventus, der zweifellos ein Triptolemos war. Der Künstler hatte ihn mit einer Aehre und einem Mohnstengel in der Linken, einer Schale in der Rechten dargestellt. Furtwängler erkennt ihn mit diesen Attributen auf einem geschnittenen Stein des Britischen Museums und auf römischen Münzen der Kaiserzeit wieder. Die aufrecht stehende Figur ist nach dem in der jung-argivischen Schule herkömmlichen Schema entworfen. Hat es mit dieser Zusammenstellung seine Richtigkeit, so darf man, ohne sich allzu grosser Verwegenheit schuldig zu machen, den Namen Euphranor's auch gegenüber der schönen, in Tivoli gefundenen und im Museo delle Terme zu Rom aufbewahrten Dionysosstatue aussprechen (Fig. 180)[3]). Es gab bestimmt in Rom einen Dionysos des Euphranor, eine auf dem Aventin gefundene Inschrift erwähnt eine Copie danach, die ein Consul Namens Gallus gewidmet hatte[4]). Nun ist die Statue aus Tivoli eine ausgezeichnete Copie einer griechischen Bronze, und die Sorgfalt, mit der die Nebris bis ins Kleinste wiedergegeben ist, beweist allein schon zur Genüge die Treue des Copisten. Der Rhythmus in der Stellung ist derselbe wie bei den argivischen Statuen, und die etwas weibische Anordnung des Haares, das in dichten Rollen hinter die Ohren gestrichen und im Nacken mit einem Band umschlungen ist, erinnert an die Frisur des Herakopfes im Neapeler Museum, der be-

1) E. Reisch, Ein vermeintliches Werk des Euphranor, Innsbruck, 1893, in dem Festgruss aus Innsbruck an die Philologenversammlung in Wien. Die beiden Statuetten sind abgebildet bei Th. Schreiber, Apollon Pythoktonos, Taf. 1, [die aus der Sammlung Torlonia auch bei Overbeck, Griech. Plastik[4], II, Fig. 172].

2) Meisterwerke, S. 578—597.

3) Monumenti inediti, XI, Taf. 51. Michaelis, Annali, 1883, p. 136. Helbig, Führer, II, Nr. 960.

4) Löwy, Inschr. griech. Bildh. Nr. 495. Fecerat Eufranor Bacchum | quem Gallus honorat | Fastorum consul carmine | ture sacris.

ein Schüler des Praxiteles, der den neuen, durch die zu Otricoli gefundene Kolossalbüste bekannten Typus schuf (Fig. 186)[1]. Der Ausdruck von Majestät und Allmacht, den man im Antlitz eines Zeus unbedingt zu finden wünscht, ist hier durch weniger schlichte Mittel erzielt als bei der Statue des Phidias. Wenn man die Maske von Otricoli mit jenen elischen Münzen vergleicht, auf denen das Profil des olympischen Zeus sich erhalten hat (Bd. I, Fig. 270), so wird man die Verschiedenheit unschwer herausfinden. Im Werke des praxitelischen Zeitgenossen scheint die Anlage des Gesichts mächtiger und derber geworden zu sein. Die hohe, von einer Querfalte durchzogene Stirn, die oberhalb der Nase stark vorgewölbt ist, wird von den dicken, welligen Massen eines überreichen Haupthaars eingerahmt, und der gewaltige Bart mit seinen gedrehten, unterhöhlten Locken verleiht vollends dieser Maske eine einzigartige Hoheit. Doch fehlt auch die Milde nicht ganz, und das Antlitz des Gottes besitzt so noch immer jenen heiteren Zug, den der grosse Meister des fünften Jahrhunderts ihm verliehen hatte. Der Typus bleibt nach wie vor ein attischer. Keinerlei Grund liegt vor, eine Schöpfung der sikyonischen Schule darin zu erblicken und, wie man lange gewollt hat, dies Werk dem Lysipp zuzuweisen.

§ 3. DIE DECORATIVE PLASTIK UND DIE GRABSCULPTUREN IN ATTIKA

Das Athen des vierten Jahrhunderts bringt keine grossen Kunstwerke mehr hervor, die, wie einstens der Parthenon, das Zusammenwirken von Architekt und Bildhauer erforderten. Man sah keinen jener grossen Tempel erstehen, deren Giebel, Metopen und Friese der monumentalen Plastik ein weites Feld der Bethätigung darboten. In den zwölf Jahren, während deren Lykurg den Staat verwaltete, von 338—325, bemerken wir allerdings etwas wie eine erneute Kunstthätigkeit; Lykurg lässt das Gymnasion im Lykeion, das panathenäische Stadion, das Odeion, die Sitzstufen im Dionysostheater erbauen, er lässt im Kriegshafen des Piräus die Schiffshäuser, in denen die Trieren lagern, neu erstellen und vollendet das Marine-

1) Helbig, Führer, I, Nr. 294. Brunn, Denkmäler, Nr. 130, und Griech. Götterideale, S. 98. Overbeck, Griech. Kunstmythologie, II, S. 74, Nr. 1. Atlas, II, 1, 2. Furtwängler (Meisterwerke, S. 370) erblickt darin die praxitelische Weiterbildung eines durch Myron geschaffenen Zeustypus.

arsenal der Skeuothek, das nach den Planen des Architekten Philon begonnen worden war[1]) Aber wenn diese Arbeiten auch zur Verschonerung der Stadt und zur Entwickelung ihrer Macht beitragen, so sind sie doch ausschliesslich fur die Geschichte der Baukunst von Interesse, wir brauchen gar nicht erst zu fragen, welchen Antheil die decorative Plastik daran genommen Nicht in Attika, sondern in Kleinasien, am Mausoleum von Halikarnass, sehen wir die attischen Bildhauer thatig

In Ermangelung von Auftragen durch den Staat bietet der Luxus der Privatleute dem Talent der Kunstler reichliche Gelegenheit, sich zu bethatigen Nie zuvor hatte man einen solchen Reichthum in den Privatdenkmalern entfaltet, die theils die Verwaltung offentlicher Aemter, theils Siege verewigen sollten, die bei den verschiedenen Wettkampfen an den grossen religiosen Festen davongetragen worden waren Man kann sich leicht davon uberzeugen, wenn man eine der merkwurdigsten Denkmalergattungen, die choregische, ins Auge fasst Nach Allem, was wir davon wissen, war die Choregie eine sehr kostspielige Ehre Der Athener, dem die Epimeleten seiner Phyle den Auftrag ertheilten, auf seine Kosten einen der Chore fur die Wettspiele an den Dionysien zusammenzustellen und ausbilden zu lassen, musste der reichsten Classe angehoren War er Sieger und im Namen der Phyle mit dem Preis gekront, so war er gehalten, dem Dionysos den als Preis empfangenen Dreifuss zu weihen Nichts war im funften Jahrhundert bescheidener als die Form des choregischen Denkmals Der bronzene Dreifuss, dessen Gestalt und Grosse unveranderlich ist, wird auf eine einfache Basis gestellt, die sich uber einem ein- oder zweistufigen Unterbau erhebt[2]) Bald aber kommt die Sitte auf, den Dreifuss in einem kleinen Tempel aufzustellen, diese Tempelchen stehen um das Temenos des Dionysos her und gruppiren sich ohne viel Ordnung zu beiden Seiten jener Strasse, die vom Dionysosheiligthum zum Prytaneion führt und die „Strasse der Dreifusse" heisst, schliesslich erheben sie sich auch an den felsigen Abhangen der Akropolis Die Choregen wetteiferten mit einander an Luxus, ihre Denkmaler nahmen immer an-

---

1) Curtius, Stadtgeschichte von Athen, S 214 f Dürrbach, L'orateur Lycurgue, p 103 ss

2) Ein solcher Dreifuss ist auf einer Vase der Sammlung Blacas im Britischen Museum dargestellt Panofka, Musée Blacas, pl I Vgl Reisch, Griechische Weihgeschenke, Wien, 1890, S. 68 ff

spiuchsvollere Foimen an, sie haben ofteis das Aussehen eines Tempels mit doiischei Fassade, wie das duich Nikias nahe beim Nikepyigos im Jahre 320/19 eiïichtete Denkmal[1]), oder sie vei-wandeln sich in einen Bau mit einei offenen Halle, wie das Monument des Thiasyllos, dei im Jahie 320 mit einem Manneichor siegte[2]) Ein andei Mal wieder stellt sich ein solchei Bau in kieisiunder Foim dai Das ist dei Fall bei dem Denkmal, das dei Choiege Lysikiates, des Lysitheides Sohn, aus dei Phyle Akamantis, errichtete, als ei im Jahie 334 mit einem Knabenchoi gesiegt hatte

Fig 187 Das choiegische Denkmal des Lysikrates (Athen)

Bekanntlich steht das Denkmal des Lysikiates noch aufiecht wie zu den Zeiten, da der Jesuit Babin es im Hause der Capuzineipaties bemerkte und glaubig die Legende sich aufschwatzen liess, die dem Bau fur lange hinaus den Namen „Laterne des Demosthenes“ eingetragen hat[3]) Zu wiedeiholten Malen, im Jahie 1831 und 1878 ist der Bau veistaikt, von Anbauten befreit und von den Schuttmassen gesaubert woiden, die seine Basis vei-deckten Ganz aus Maimor aufgefuhrt, hat ei die Foim eines kleinen Rundtempels mit sechs koiinthischen Halbsaulen Die Inteicolumnien sind duich Maimorplatten geschlossen, bis zu vier Funfteln der Hohe durch eine grosse, das letzte Funftel duich je eine kleinere Platte, auf dei in leichtem Relief der auf der Spitze des Denkmals eiiichtete Dieifuss mehrfach abgebildet erscheint Aus dei Mitte des Daches ei-

1) Dörpfeld, Athen Mitth, X, 1885, S 219, Taf VII

2) E Reisch, Athen Mitth, XIII, 1888, S 383

3) De Laboide, Athènes aux XVe, XVIe et XVIIe siècles, I, p 201 Wachsmuth, Stadt Athen, I, S 745

Fig. 188. Dionysos und die Satyrn. Friesfragment vom choregischen Denkmal des Lysikrates.

hebt sich kühn die Stütze für den Dreifuss, eine leider ihrer eleganten Ranken beraubte Knaufblume (Fig. 187)[1]. Das Gebälk besitzt noch seinen mit Reliefs geschmückten Fries, der eine Episode der Dionysoslegende zur Darstellung bringt: tyrrhenische Seeräuber, die in ihrer Keckheit sich an dem Gott selbst vergriffen hatten, sehen wir in Delphine sich verwandeln. Ein homerischer Hymnus erzählt uns diese Sage, aber es scheint, als habe der Bildhauer des Frieses sich nach einer etwas anderen Version der Legende gerichtet, und zwar spricht Alles darür, dass der preisgekrönte Dithyrambos ihn bei seiner Darstellung leitete. So erklärt sich auch, unserer Meinung nach, die wichtige Rolle, die in der Composition den Satyrn als Genossen des Dionysos eingeräumt ist. Der Mittelpunkt der Darstellung befindet sich genau über der Inschrift, die vom Sieg des Lysikrates Kunde giebt[2]. Während der auf einem Felsen sitzende Gott mit seinem zahmen Panther tändelt, überlassen sich zwei sitzende Satyrn der Ruhe und schauen dem Gotte zu, zwei andere schöpfen Wein aus vollen Mischkrügen (Fig. 188). Weiterhin ist der Kampf zwischen den Satyrn und der Bemannung des Piraten-

1) Vgl. Stuart und Revett, Antiquities of Athens, I, p. 32, 33. E. Reisch, a. a. O., S. 102. Jane Harrison, Myth. and Mon. of anc. Athens, p. 244. Eine von Loviot entworfene Reconstruction ist noch nicht publicirt. [Vgl. auch die Ergänzung Hansen's bei Baumeister, Denkmäler, Fig. 922.]

2) Ueber die Reliefs vgl. Antiquities of Athens, I, 4, Ancient marbles, IX, pl. 22—26, De Cou, American Journal of Archaeology, VIII, 1893, pl. II—III, p. 42—55. Unsere Zeichnungen sind nach Gypsabgüssen angefertigt.

Fig 189 A Die Satyrn und die tyrrhenischen Seeräuber Friesfragment vom choregischen Denkmal des Lysikrates

Fig 189 B Die Satyrn und die tyrrhenischen Seeräuber Friesfragment vom choregischen Denkmal des Lysikrates

schiffes schon im Gange (Fig 189, A und B) Rasch und heftig verfolgen die Genossen des Dionysos die Tyrrhener und fallen sie mit Thyrsusstaben, brennenden Fackeln und Zweigen an, die sie von den Baumen gebrochen, sie werfen sie zu Boden und knebeln sie Hier und da sturzt sich ein Wesen mit Menschenleib und Delphinskopf wie ein Taucher ins Meer, das ist die Verwandlung, die sich mit den Piraten vollzicht Der Kunstler hat seinen Fries wie eine Art von Marmorvignette behandelt das Relief ist flach und doch mit kraftigen Zugen ausgestattet, gelegentlich fehlt es sogar nicht an Harten, die Figuren sind sehr weit gestellt, um der Composition mehr Durchsichtigkeit zu verleihen Voll Leben und Bewegung sind die ubermuthigen Gestalten der Satyrn, die umherrennen und sich um die Wette tummeln Man findet hier, naturlich in bescheideneren Verhaltnissen, dasselbe Feuer, wie auf den Mausoleumfriesen, und sollte man einen Kunstlernamen nennen, so konnte man etwa an einen der Mitarbeiter des Skopas, vielleicht an Leochares, denken [1])

Die agonistischen Weihgeschenke, welche zum Andenken an Siege gestiftet wurden, nehmen im vierten Jahrhundert sehr verschiedene Formen an, deren Prufung im Einzelnen den Rahmen dieses Buches sprengen wurde [2]) Wir wollen nur noch auf zwei Reliefs hinweisen, die sicher dieser Zeit angehoren und uns uber das belehren, was im Durchschnitt auf dem Gebiet der decorativen Kunst in den attischen Werkstatten geleistet wurde Sie wurden von Beulé auf der Akropolis von Athen gefunden und zierten die Basis eines Weihgeschenkes, das nach einem Siege an den Panathenaen gestiftet worden war [3]) Auf dem einen ist ein Chor von Waffentanzern (*Πυρριχίσται*) dargestellt sie fuhren Helm und Schild und rucken hinter einander in rhythmischer Tanzbewegung vor Das Relief des anderen Blockes zeigt zwei Gruppen von Zuschauern, ohne Zweifel die als Schiedsrichter bestellten Behorden Das Monument ist datirbar, da in der zugehorigen Inschrift das Archontat des Kephisodoros erwahnt wird, Archonten dieses Namens kommen in

---

1) Vgl Loschcke, Jahrb des arch Inst, III, 1888, S 192

2) Wir verweisen den Leser auf die schon erwahnte Arbeit von Reisch uber griechische Weihgeschenke

3) Beule, L'Acropole d'Athenes, II, pl 4, p 315 Jane Harrison, Myth and Mon of anc Athens, p. 347 [Friederichs Wolters, Gipsabgüsse, Nr 1330, 1331]

den Jahren 366 und 322 vor in eines dieser beiden Jahre muss das Denkmal fallen, doch entspricht offenbar das spatere Datum dem flotten Stil des Bildwerks besser Unter den handwerksmassig hergestellten Sculpturen verdienen die datirten Monumente ganz besonders unsere Aufmerksamkeit Proben davon finden wir unter den Reliefbildern, die nach einer schon im funften Jahrhundert ublichen Sitte als Kopfleisten uber amtliche Decrete eingemeisselt

Fig 190 Votivbild fur Asklepios und Hygieia (Athen)

wurden Im Jahre 347 fassen die Athener einen Beschluss, wonach den Sohnen Leukons, des Herrn vom Bosporus, die ihrem Vater erwiesenen Ehren und Vorrechte erneuert wurden [1]) Die beiden alteren Sohne Leukon's, Spartokos und Parisades, sitzen in feierlicher Haltung da, der dritte, Apollonios, steht neben ihnen in jener gefalligen Haltung, die seit dem funften Jahrhundert fur ruhig stehende Figuren in Aufnahme gekommen ist Abgesehen von der starkeren Ausladung des Reliefs erkennt man hier dasselbe Compositionsverfahren, das schon der Schule des Phidias gelaufig war Warum sollte auch die handwerksmassig betriebene Bildhauerei die gewissermaassen durch altes Herkommen geweihten Typen nicht festhalten?

Von den Reliefs auf Staatsdecreten wenden wir uns endlich den bescheidensten Denkmalern zu, jenen kleinen Marmorbildchen,

1) Bull de corresp hellen, 1881, pl V, p. 194—196

welche der fromme Sinn der Glaubigen in Menge in die Heiligthumer stiftete Weihgeschenke an Asklepios mit einem ganzen Zug von Adoranten (Fig 190), Votivreliefs fur Pan und die Nymphen, auf denen man die von Hermes angefuhrten Nymphen tanzen sieht [1]), kommen in zahlreichen Exemplaren vor Nichts ist haufiger als jene Bildgattung, die man gewohnheitsmassig als „Todtenmahle" bezeichnet, ein Typus, der im vierten Jahrhundert mit einziger Beharrlichkeit immer wieder zur Darstellung gelangt In einem architektonischen Rahmen erblickt man die heroisirten Vorfahren, es ist meist ein Ehepaar der Mann liegt auf einem Speisesopha vor einem mit Speisen besetzten Tisch, die Frau sitzt am Fussende des Lagers, ein Diener macht sich an einem Mischkrug zu schaffen, die Familie der Stifter kommt in einiger Entfernung feierlich auf das Paar zugeschritten Fur diese Scene, die auf die sehr alte Vorstellung zuruckgeht, dass den Todten durch die Ueberlebenden ein Cultus darzubringen sei, findet das vierte Jahrhundert eine so allgemein gehaltene plastische Formel, dass diese Reliefs zu verschiedenen Zwecken verwendbar waren und ebenso gut den heroisirten Abgeschiedenen als den chthonischen Gottheiten oder auch gottlichen Ehepaaren wie dem Asklepios und der Hygieia dargebracht werden konnten [2]) Von schlichten Marmorarbeitern oft recht leichtfertig ausgefuhrt, besitzen diese Reliefs nur einen massigen Kunstwerth, und doch, wenn man auf den Stil, auf das Compositionsverfahren sieht, so ist unverkennbar, dass auch die bescheidensten Handwerker sich dem Einfluss der besten Vorbilder nicht entziehen konnen

Auf keinem Gebiete entfaltet der Luxus der Privatleute ein grosseres Geprange als auf dem der Grabdenkmaler Gegen Ende des vierten Jahrhunderts muss der Staat energische Maassregeln zu seiner Bekampfung ergreifen, und ein durch Demetrios Phalereus zwischen 317 und 307 gegebener Erlass beschrankt den Graberschmuck auf einige sehr einfache Bestandtheile [3]) Werfen wir einen Blick auf einen attischen Friedhof zur Zeit des Demosthenes, wo die Familien Athens wetteifern in Verschwendung, um das Andenken

---

1) Pottier, Bull de corresp hellén, 1881, pl 7, p 349 Le Bas Reinach, Mon fig, pl 59

2) Zur Erklärung der „Todtenmahle" vgl Percy Gardner, Journal of Hell Studies, 1884, p 105 Pottier, Bull de corresp hellén, 1886, p 316 Furtwängler, Samml Sabouroff, Einleitung S 31 ff

3) Cicero, de legibus, II, 26, 66 Vgl Brückner, Ornament und Form der attischen Grabstelen, S 1—3

ihrer Todten zu feiern, und wo man bis zu zwei Talenten für die Einrichtung eines Grabmals ausgiebt. Wir stossen da auf Denkmalerformen, die schon im fünften Jahrhundert erfunden waren, jetzt aber mit grösstem Kunstverständniss weiter ausgebildet und bereichert werden. Da finden wir zunächst die mit Rosetten geschmückte längliche Stele, die von einem Anthemion bekrönt wird, an dem Ranken und Blätter der Akanthusstaude sich entfalten, da sind dann ferner jene Grabdenkmäler, die aus einer Art von kleinem Tempel (*ναΐσκος*) bestehen, da sind endlich aus Marmor gemeisselte Vasen, die man Lekythen oder Lutrophoren nannte [1]. Diese letzteren, die ausschliesslich für junge, vor der Verheirathung gestorbene Leute Verwendung fanden, sind an die Stelle gemalter Thongeschirre getreten, die man früher auf den Gräbern aufstellte [2], aber welches Streben

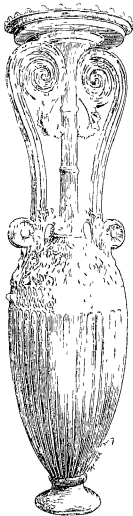



Fig. 191. Lutrophoros aus Marmor. (Athen, Centralmuseum.)

Fig. 192. Die Vase der Myrrhine. Grablekythos aus Marmor. (Athen, Privatbesitz.)

1) Ueber die mit Reliefs verzierten Lutrophoren vgl. Attische Grabreliefs, Taf. LVI.

2) Vgl. Wolters, Athen. Mitth., XVI, S. 391, und Collignon, Mon. et Mémoires, I, p. 49.

nach Eleganz, wie viel Phantasie offenbart sich in den schlanken Formen, diesem kühnen Schwung der Henkel, die sich mit zierlichen Voluten an den dünnen Hals der Vase anschmiegen (Fig. 191)! Wie die meisten Lutrophoren, so schildern auch die Marmorlekythen in ihren Reliefs die üblichen Grabscenen; auf einer der schönsten ist Hermes dargestellt, wie er die jung gestorbene Myrrhine von ihren Hinterbliebenen trennt und die still in ihr Schicksal Ergebene nach der Unterwelt entführt (Fig. 192).[1])

Vor Allem verdienen unsere Beachtung die grossen mit Reliefs gezierten Grabstelen, die uns die Entwickelung eines Typus zeigen, der schon im fünften Jahrhundert in Gebrauch war. Die Umrahmung, die zur Zeit des Perikles noch sehr einfach war, nimmt mehr und mehr einen ausgesprochen architektonischen Charakter an, der Giebel springt kräftig vor, die Seitenpfeiler, die früher ganz zurücktraten, werden jetzt kräftig als Anten profilirt. Die ganze Stele gewinnt das Aussehen einer Aedicula, von deren Hinterwand sich die gemeisselten Figuren in sehr hohem Relief, einige sogar als Rundfiguren abheben.[2]) In dem so abgeänderten Rahmen drängen sich Figuren in grosserer Zahl als früher. Neben das einfache Bild des Verstorbenen, der allein oder mit noch einer Nebenperson dargestellt erscheint, treten jetzt richtige Familienbilder, bei denen die Personen in mehreren Gründen angeordnet sind. Eine auf dem Friedhof des Kerameikos noch an Ort und Stelle befindliche Stele bietet uns ein vortreffliches Beispiel für diese Art von Composition (Fig. 193).[3]) Die zwei Hauptgestalten, Korallion und ihr Gemahl Agathon, nehmen den Vordergrund ein. Die junge Frau sitzt auf einem sehr schlichten Sessel, hält die Hand ihres Gatten in der ihrigen und legt zugleich die andere Hand liebevoll stützend unter seinen Arm. Im Hintergrund, im Schatten des Giebeldachs, beobachtet ein älterer Mann und eine Dienerin die Scheidescene.

Mitgerissen von der allgemeinen Weiterentwickelung der Malerei und Plastik werden auch die Grabsculpturen ausdrucksvoller; man findet völlig neue Ausdrucksmittel, um die Ergebenheit angesichts

---

1) Ravaisson, Gaz. arch., I, pl. VII, p. 21. Köhler, Athen. Mitth., IV, S. 183.

2) Ueber die Eigenthümlichkeiten der Stelen des vierten Jahrhunderts im Allgemeinen sind zu vergleichen Brückner, a. a. O., S. 73—85. Furtwängler, Samml. Sabouroff, Einleit., S. 48 ff. Michaelis, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., IV, S. 230 ff.

3) Att. Grabreliefs, Taf. XCVIII, S. 95, Nr. 411.

des Todes, der Trauer der Hinterbliebenen, die Hoffnung auf Wieder-vereinigung zur Darstellung zu bringen. Da sehen wir z. B. auf der

Fig. 193. Grabstele der Korallion, der Frau des Agathon. (Athen, Friedhof des Kerameikos.)

Stele der Phrasikleia[1]) eine vornehme Frau, die ihre kleine Tochter an sich drückt und darüber ganz das Kästchen mit Geschmeide zu vergessen scheint, das eine Dienerin ihr geöffnet hinhält. Auf einem

1) Attische Grabreliefs, Taf. LXVII.

anderen Relief von bescheidener Ausführung wirft sich ein Mädchen in überströmender Liebe in die Arme seiner Mutter[1]. Eine besonders schöne Stele zeigt eine ältere Frau, die sich voll Zärtlichkeit über ein sitzendes Mädchen beugt, ihm den Arm stützt und unter das Kinn fasst und es mit Liebkosungen und Liebesworten überschüttet[2]. Ehegatten, die sich zum Abschied die Hände reichen, verschleierte Frauen in schweren Gedanken, trauernde Dienerinnen, alle diese Gestalten besitzen um so grösseren Reiz, als ihre Trauer so maassvoll zum Ausdruck gelangt. Wenige Stücke können an keuscher, stiller Anmuth mit jener lieblichen Frauengestalt verglichen werden, die in nachdenklicher Haltung auf ihrem Sessel sitzt und mit der einen Hand wie in Gedanken den Saum ihres Mantels, der sie gleich einem Schleier umhüllt, dichter an sich zieht: mit still ergebener Melancholie träumt sie von entschwundenen Freuden (Fig. 194)[3].

Fig. 194. Fragment einer attischen Grabstele. (Lowther Castle, Sammlung des Grafen Lonsdale.) Nach den Attischen Grabreliefs, Taf. CXV.

Wenn auch die meisten attischen Grabstelen handwerksmässig hergestellt sind, so kommen doch die sorgfältigsten unter ihnen wirklichen Kunstwerken sehr nahe und besitzen zudem den unschätzbaren Vorzug, Originalarbeiten zu sein. In ihnen muss der Stil der grossen Meister sich unmittelbar gespiegelt haben, denn geradezu unbegreiflich wäre es, wenn die anonymen Urheber dieser schönen Reliefs von der Einwirkung ihrer berühmteren Zeitgenossen unberührt geblieben wären. Wer weiss übrigens, ob nicht mehrere dieser Grabsteine aus berühmten Werkstätten hervorgegangen sind? So macht

1) Attische Grabreliefs, Taf. CXXXV.

2) Ebenda, Taf. LXXVIII.

3) Ebenda, Taf. CXIV—CXV.

die Grabstele der Demetria und Pamphile den Eindruck eines Werkes allergrössten Stils (Fig. 195)[1]. Wie eine Göttin sitzt Pamphile auf einem sehr reichen Sessel, dessen Armlehnen durch Sphinxe gestützt sind, ihre mächtigen Formen, ihre majestätische

Fig. 195. Grabstele der Demetria und Pamphile. (Athen.) Höhe 2,12 m.

Würde erinnern an eine Hera, ihre Begleiterin aber, die neben ihr steht, erinnert durch hoheitsvolle Haltung an die Artemisia des Mausoleums. Der Stil ist entschieden der eines Zeitgenossen des Skopas, der sein Werk zu derselben Zeit geschaffen haben dürfte, wo sich in Kleinasien das Grab des karischen Satrapen erhob. Nicht weniger klar verräth die Stele des Aristonautes den Einfluss der

1) Att. Grabreliefs, Taf. XL, Nr. 109.

grossen Plastik (Fig. 196)[1]). Dieser Krieger in Helm und Panzer, der mit dem Schild am Arm mit wehendem Mantel in die Schlacht zu ziehen scheint, ist ein grossartig entworfenes Werk und zeigt, bis

Fig. 196. Fragment der Stele des Aristonautes. (Athen, Centralmuseum.)

zu welchem Grad der Künstler es verstanden hat, ein sehr altes Thema, wie es das Bild des Todten in kriegerischer Rüstung ist, mit neuem Leben zu durchdringen. Die Uebereinstimmung mit den Typen, wie sie die statuarische Plastik verarbeitet, erscheint noch vollständiger und durchschlagender, wenn man eine grosse, im Ilissosbett gefundene Stele ins Auge fasst, die sich im Centralmuseum

1) Kavvadias, Catalog, Nr. 738. Wolters (Athen. Mitth., XVIII, S. 6) hält die Stele für ein Originalwerk des Skopas.

zu Athen befindet (Fig. 196 a). Der Verstorbene ist ein junger Mann von athletischen Formen, er ist als Heros aufgefasst und lehnt nackt und mit der Keule in der Hand zwanglos gegen eine Grabstele, auf deren Sockelstufen ein kleiner Sklave schlummert, während sein Hund neben ihm den Boden beschnuppert. Sein alter Vater lehnt ihm gegenüber an einem Stab und betrachtet ihn voll Trauer[1]). Diese schöne Gestalt des jungen Heros bekundet eine auffallende Verwandtschaft mit gewissen Werken, bei denen man übereinstimmend glaubt, den Stil des Skopas erkennen zu sollen, am meisten erinnert sie an den vaticanischen Meleager (vgl. oben Fig. 127 S. 267) und an eine Heraklesstatue der Sammlung Lansdowne, die wohl Copie nach einem attischen Original des vierten Jahrhunderts ist[2]). Vielleicht schuf ein Schüler des grossen Meisters diese Composition, die dann von den Verfertigern von Grabsteinen mehrfach wiederholt wurde. Uebrigens drängt sich unter dem Einfluss des neuen Stils, der im Porträt zur Herrschaft gelangt, ein maassvoller Realismus unmerklich auch in die Grabreliefs ein und verleiht den Figuren einen höheren Grad von Lebenswahrheit. Man kann als Beispiel

Fig. 196 a. Grabstele vom Ilissos (Athen, Centralmuseum.)

1) Kavvadias, Catal., Nr. 869. Rev. arch., 1875, pl. 14.

2) Furtwängler, Meisterwerke, S. 516, Fig. 92.

dafür eine Stele des Centralmuseums in Athen anführen, die das Grab der Familie des Prokleides schmückte (Fig. 197)[1]. Prokleides, ein bejahrter Mann, füllt die linke Hälfte des Vordergrunds, während sein Weib Archippe hinter ihm steht. Ein wenig matt sitzt der

Fig. 197. Stele des Prokleides und Prokles. (Athen, Centralmuseum.)

Alte in überaus natürlicher Haltung auf seinem Sessel und reicht seinem Sohne Prokles, der mit dem Panzer angethan ist und das Schwert an der Seite trägt, zum Abschied die Rechte. Wenn schon der Kopf des Alten einen weniger conventionellen Typus zeigt als gewöhnlich, so scheint der des Sohnes geradezu Porträt zu sein. Das Gesicht dieses Soldaten mit dem kurzen Bart, den mageren und gleichsam durch die Strapazen eines schweren Feldzugs durch-

1) Attische Grabreliefs, Taf. CXL, S. 154, Nr. 718.

furchten Wangen, mit der von tiefen Falten durchzogenen Stirn besitzt ein stark ausgesprochenes, individuelles Gepräge Es scheint, dass der Bildhauer sich an der Art Silanion's gebildet und von der Weiterentwickelung des Stils, die dieser attische Meister mit in erster Linie forderte, Vortheil gezogen hat[1])

Die Stelen und die mit Relief geschmuckten Lekythen oder Lutrophoren sind nicht die einzigen Formen, die fur den Graberschmuck beliebt waren Alles spricht dafur, dass auf den reichsten Grabstatten auch freistehende Statuen errichtet wurden, dass also die seit dem sechsten Jahrhundert bekannte Verwendung von Graberstatuen keineswegs in Abgang kam[2]) Fur das funfte Jahrhundert bezeugt die sogenannte Penelope des Vatican und mehrere Gemalde auf weissen attischen Lekythen, dass die Sitte fortbestand[3]) Auch mehrere Schriftquellen spielen darauf an Pausanias z B erwahnt in der Nahe des Dipylon die Statue eines neben seinem Pferd stehenden Kriegers, der die Bekronung (*ἐπίθημα*) eines Grabes gebildet habe[4]) Es war ein Werk des alteren Praxiteles Auch die „weinende Frau“ (flens matrona) des jungeren Praxiteles, sowie die Statuen des Sthennis, die Plinius mit demselben Namen bezeichnet, waren vermuthlich gleichfalls Grabstatuen, die man von attischen Grabern weggenommen und nach Rom verschleppt hatte[5]) Endlich

Fig 198 Klagefrau, Marmorstatue aus Attika (Berliner Museum)

1) Vgl Winter, Jahrbuch des arch Inst, 1891, S 153, 167

2) Wir erinnern nur an die Frauenstatuen aus der Todtenstadt zu Milet (Band I, Fig 81, S 187) und an die des Reiters von Vari. Furtwangler, Sammlung Sabouroff, Einleit, S 53

3) Die Belege hierfür aus der Vasenmalerei hat R Weisshäupl (Attische Grabstatuen, Eranos Vindobonensis, S 48) zusammengestellt

4) Pausanias, I, 2, 3

5) Plinius, Nat Hist, 34, 70, 34, 90

beschreiben uns Epigramme der Anthologie Statuen junger Madchen und anderer Personlichkeiten, deren Bestimmung als Grabfiguren sich nicht bestreiten lasst[1])

Obgleich die Denkmaler dieser Gattung sich nicht immer mit Bestimmtheit nachweisen lassen, so fehlt es doch keineswegs an sicheren Beispielen Das Berliner Museum besitzt zwei weibliche Statuen, die zu Menidi in Attika gefunden wurden und sicher von

Fig 199 Klagefrauen Zu Athen gefundene Metope

einem Grabe stammen[2]) Es sind zwei sitzende Frauen, die als Gegenstucke gedacht waren, sie stutzen das Haupt in die eine Hand mit jener schmerzvollen Bewegung, die man so oft an den Stelenreliefs beobachtet (Fig 198) Nach den kurzen Haaren und der Form ihres langarmeligen Chitons zu schliessen, gehoren diese Frauen dem Sklavenstand an, man muss also Sklavinnen darin erkennen, die sich an der Trauer der Familie betheiligen Dieser Typus der Klagefrauen ist der Kunst des vierten Jahrhunderts ganz gelaufig, wir begegnen ihm auch auf einer mit Sculpturen geschmuckten Metope, die zu Athen bei der Hadriansstoa zum Vorschein kam und zu einem grossen Grabdenkmal in Form eines Tempels gehort zu haben scheint

1) R Weisshäupl, Die Grabgedichte der griech Anthologie, Abhandl des arch-epigr Seminars der Universitat Wien, 1889, S 104 ff

2) Furtwangler, Samml Sabouroff, I, Taf XV, XVI, XVII Köhler (Athen Mitth, X, 1885, S 404, Nr 3) erwahnt eine analoge Figur, die zu Athen, nahe bei einem Grabe, in der Stadionstrasse gefunden wurde

rechten Arm ist in seinen Hauptlinien so schlicht und klar umzogen, dass er zu ausserordentlich häufiger Wiederholung verlockte. Um nur zwei Beispiele dafür anzuführen, so besitzt man in einer weiblichen Statue aus Herculanum (u. Fig. 312) und in einer Statue des Louvre, die aus der Gräberstadt von Kyrene stammt, vollkommen getreue Wiederholungen des Werkes aus Aigion. Alles spricht dafür, dass die Kunst des vierten Jahrhunderts diesen zu langer Fortdauer bestimmten weiblichen Typus geschaffen hat[1]).

Eine vollständige Aufzählung der Typen, die für Grabstatuen beliebt waren, musste auch die allegorischen Figuren oder die Darstellungen von Thieren als Gräberschmuck umfassen. Bald ist es eine Sirene mit Frauenleib und Vogelbeinen, die mit der Leier im Arm oder durch eine Handbewegung der Trauer die Todtenklage zu personificiren scheint. Dann wieder ist es eine Sphinx, wie man sie auf gewissen Lekythen abgebildet sieht[2]). In anderen Fällen wird ein Stier oder Hund in dieser Weise verwendet. Das Britische Museum besitzt einen schönen marmornen Stier von grossartigster Ausführung, der früher dem Lord Hillingdon gehörte und zweifellos von einem attischen Grabe stammt[3]). Auf dem Friedhof des Kerameikos, dicht bei der Capelle von Hagia Triada, liegt noch heute ein Hund auf einem Pfeiler, der über einem Grabe sich erhebt (Fig. 202)[4]).

Fig. 202. Hund aus hymettischem Marmor. Grabbekrönung (Friedhof des Kerameikos zu Athen.)

1) Vgl. von Sybel, Weltgeschichte der Kunst, S. 253.

2) R. Weisshäupl, Eranos Vindobonensis, S. 49.

3) Catal. of sculpt. British Museum, I, Nr. 680. Journal of Hellen. Studies, VI, p. 32, pl. C. Vgl. den Stier, der noch auf dem Friedhof von Hagia Triada bei Athen an Ort und Stelle ist. Brückner, Ornam. und Form der att. Grabstelen, S. 35.

4) Salinas, Mon. sepolcrali scoperti presso la Chiesa della S. Trinità, 1863, p. 27, pl. IV, fig. L. Man vergleiche damit die Reliefdarstellung eines Hundes auf der Stele der Eutamia. Attische Grabreliefs, Taf. XXVIII.

Den Kopf geradeaus gerichtet, so scheint das Thier die Gruft zu bewachen, eine Symbolik, die man leicht begreift, wenn man an die lykischen Gräber von Telmessos und Tlos denkt, wo nahe der Thüre, die den Zutritt zur Grabkammer vermittelt, das Relief eines Hundes angebracht ist.

Wir fanden schon in der archaischen Zeit den Löwen als Sinnbild beim Gräberschmuck verwendet, es sei nur an die Löwin vom

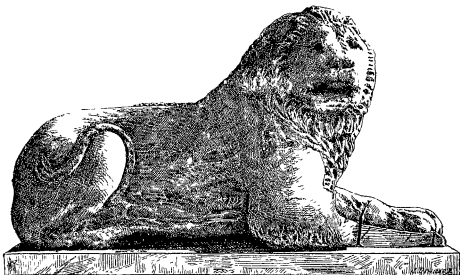



Fig. 203. Marmorlöwe aus Knidos. (Britisches Museum.)

Grab des Menekrates in Corfu erinnert[1]. Man begegnet ihm oft auf attischen Grabstelen, bald als Anspielung auf die Tapferkeit des Todten, bald unverkennbar in der Rolle eines Grabwächters[2]. Es ist nur natürlich, dass dieser Typus vor jedem anderen bevorzugt wurde, wenn es galt, Massengräber *(πολυάνδρια)* zu schmücken, in denen der Staat seinen vor dem Feind gefallenen Kriegern eine gemeinsame Grabstätte bereitete. Wir besitzen die Bekrönung eines dieser öffentlichen Gräber in dem grossartigen Marmorlöwen, den Newton von Knidos in das Britische Museum verpflanzt hat (Fig. 203)[3]. Nach einer sehr ansprechenden Vermuthung des englischen Gelehrten hatte dieser kauernde Löwe, der seinen riesigen Kopf mit dem halb-

1) Band I, S. 231, Fig. 104.

2) Weisshäupl, Grabgedichte, S. 74, Anm. 4 und S. 75.

3) Newton, Halicarnassus, Cnidus and Branchidae, vol. II, part II, p. 480 ff. Vgl. die Ergänzung Pullan's ebenda, p. 503, pl. LXIII.

geoffneten Rachen gerade aufrichtet, das Polyandrion geschmuckt, das der siegreiche Konon den in der Schlacht bei Knidos von 394 gefallenen Athenern als Ehrenmal errichtete. Vielleicht war jener Lowe, den die Venetianer aus dem Piraus wegschleppten und am Portal des Arsenals in Venedig aufstellten, zur Erinnerung an dieselbe Waffenthat auf attischem Boden errichtet worden. Der Lowe von Knidos ist das schonste Beispiel solcher Bekronungen fur offentliche Graber. Erwahnt sei auch noch der Lowe bei Charonea in Bootien, an der alten Strasse, die nach Lebadea fuhrte[1]), in seinem gegenwartigen Zustand kann er als Kunstwerk nicht in Betracht kommen. Um so grosser ist sein geschichtlicher Werth, schmuckte er doch das Polyandrion der bei Charonea gefallenen Thebaner[2]). Keinerlei Inschrift stand, wie Pausanias berichtet, auf diesem stummen Grab. Aber zu denen, die des Weges kamen, redete gleichwohl dies Symbol eine sehr verstandliche Sprache. Auch unsere moderne Kunst hat es mehr als einmal in demselben Sinne angewandt, um die Energie der Landesvertheidigung und die Treue gegen das besiegte Vaterland zu beredtem Ausdruck zu bringen.

---

1) Die Literatur findet man bei Korte, Antike Sculpturen aus Bootien, Athen. Mitth., III, S. 385, Nr. 511.

2) Pausanias, IX, 40, 5.

SECHSTES KAPITEL

DIE MONUMENTALE UND DECORATIVE PLASTIK IN KLEINASIEN

§ 1 DIE MONUMENTALE PLASTIK

Als wir die Geschichte der attischen Schule verfolgten, ergab sich uns schon, dass die Stadte Kleinasiens vielfach das Talent der athenischen Meister in ihren Dienst stellten In der That sind im vierten Jahrhundert die reichen ionischen Stadte Ephesos, Priene und Milet, die sich von der Mundung des Kaystros bis zum Iassischen Golf an der asiatischen Kuste hinziehen, der Schauplatz einer kunstlerischen Neugeburt Wenn diese Colonien auch gelegentlich den Ruckschlag der Kampfe verspuren, die im Mutterland zum Austrag kommen, im Ganzen erfreuen sie sich doch verhaltnissmassig friedlicher Zeiten Unter der Herrschaft, die persische Satrapen aus der Ferne uber sie ausuben, unter der unmittelbaren Verwaltung von oligarchischen Stadthauptern, die dem Grosskonig huldigen, konnen sie ihren Handel und Reichthum entfalten und wohlhabend genug werden, um, nicht selten mit unerhorter Verschwendung, den Bau grosser Heiligthumer in die Hand zu nehmen An diesen Bauten, die von Architekten aus der Schule des Pythios, Paionios von Ephesos, Daphnis von Milet und Demokrates aufgefuhrt wurden, entfaltet die ionische Architektur ihren ganzen Reichthum, nie, selbst nicht in Athen, hat sie es zu einem so hohen Grade der Vollendung gebracht

Ephesos ist die Perle unter diesen schonen und uppigen Stadten, die uber die seltsam buchtenreichen Ufer des ionischen Gestades ausgestreut waren In der Ebene, wo der Kaystros einen Strandsee bildet, bevor er sich ins Meer ergiesst, „in einer schónen griechischen Landschaft mit scharf begrenztem Horizont, von dem sich ge-

legentlich fünf oder sechs Bergzüge hinter einander abheben“ [1]), zeigte man noch um die Mitte des vierten Jahrhunderts mit Stolz den alten Tempel der ephesischen Artemis, der 200 Jahre früher durch Chersiphron von Knossos und durch Metagenes erbaut worden war. Die Geschichte seiner Zerstörung ist bekannt: in derselben Nacht, in der Alexander der Grosse zur Welt kam, am sechsten Tag des ionischen Monats Taureon im Jahre 356, verursachte ein verrückter Mensch Namens Herostratos eine Feuersbrunst, die den Tempel verzehrte. Die Bestürzung darüber war gross, aber Dank den reichlich zuströmenden Beiträgen konnte der Neubau des Tempels unverzüglich in Angriff genommen werden. In den Jahren 356—334, unter der Leitung des Architekten Demokrates, der sich den Demetrios und Paionios als Mitarbeiter beigesellte, wurden die Arbeiten an dem Riesenwerk lebhaft gefördert. Im Jahre 334 war der Bau, wenn auch nicht ganz, so doch in der Hauptsache vollendet. Alexander, der damals durch Ionien kam, bot den Ephesern an, alle Auslagen, die sie gehabt hatten und die sie noch haben würden, zu tragen, wenn sie ihm gestatten wollten, seinen Namen an den Tempel zu schreiben [2]). Allein die Epheser lehnten das ab; erst elf Jahre später wurde der Tempel fertig.

Fig. 204. Bronzene Münze aus Ephesos, unter Hadrian geschlagen, mit der Fassade des Artemision.

Der plastische Schmuck ist uns Dank den Nachgrabungen, die Wood in den Jahren 1863—1875 hier vornahm, wenigstens theilweise bekannt [3]). Die Funde des englischen Forschers haben eine der merkwürdigsten Eigenthümlichkeiten dieses Bauwerks zu unserer Kenntniss gebracht. Wo Plinius die Grössenverhältnisse des Tempels und die Zahl seiner Säulen angiebt, fügt er hinzu, dass bei einer Gesammtzahl von 127 Säulen 36 mit erhabenem Bildwerk geschmückt seien und dass eine dieser columnae caelatae von der Hand des Skopas sei [4]). Zudem zeigt eine der Münzen, auf denen

1) Renan, Saint Paul, p. 332.

2) Strabo, XIV, 22. Zur Geschichte des Tempels vgl. Rayet, Mon. de l'art antique, Text zu Taf. 50. Ferner Rayet et Thomas, Milet et le golfe Latmique, II, p. 6.

3) Wood, Discoveries at Ephesus including the site and remains of the great temple of Diana, London 1877.

4) „Ex iis XXXVI caelatae, una a Scopa“. Plinius, Nat. Hist., 36, 14, 95. Ueber diese Stelle ist viel gestritten worden, man hat vorgeschlagen, den Namen des Skopas zu streichen und

Fig. 205. Reconstruction einer der columnae caelatae vom Artemision in Ephesos.

die Tempelfassade abgebildet ist, eine grosse, unter Hadrian geprägte Bronzemünze, ganz deutlich an der Basis einer jeden Säule eine mit Sculpturen geschmückte Trommel (Fig. 204).[1] So ungewöhnlich dies auch erscheinen mag, die Nachgrabungen Wood's haben die Richtigkeit der Pliniusstelle und die Zuverlässigkeit des Münzbildes erwiesen. Wiederholt sind grosse, mit Reliefs geschmückte Marmorbasen zum Vorschein gekommen, deren Höhe, Durchmesser und kreisrunde Form keinen Zweifel daran bestehen lässt, dass wir es mit den untersten Trommeln der von Plinius erwähnten columnae caelatae zu thun haben. Unsere Figur 205 giebt die Reconstruction einer solchen Säule. Nimmt man an, dass die zwei Reihen von je acht Säulen auf beiden Fronten solche Basen besassen, so kommt man auf die Zahl 32. Die vier letzten standen zweifellos je zwei und zwei zwischen den Anten der Schmalseiten.[2] Dieser überraschende Verstoss gegen die Gesetze der ionischen Architektur erklärt sich sehr einfach, seit wir das alte, von Herostratos verbrannte Artemision besser kennen. Wir erwähnten schon die mit archaischen Reliefs geschmückten Säulentrommeln, die vom alten Tempel stammen;[3] sie imitirten den metallischen Schmuck, der an den ursprünglichen Holzsäulen befestigt war. Natürlich wünschten die Architekten des neuen Gebäudes die Erinnerung hieran festzuhalten und blieben aus Pietät bei dem System der Ornamentirung, das ihre Vorgänger im sechsten Jahrhundert ersonnen hatten.

---

zu lesen caelatae imo scapo, d. h. „am untersten Schaftende, bildnerisch geschmückt“ (Arch. Zeitung, 1872, S. 72). Die Aenderung ist zwecklos, denn eine Prüfung des Stils dieser Sculpturen lässt es keineswegs als ausgeschlossen erscheinen, dass Skopas an dem Tempel mitgearbeitet hat.

1) Wood, a. a. O., p. 266.

2) Vgl. Wood, a. a. O., die zu S. 268 gehörige Tafel mit dem Längendurchschnitt. Die Annahme Wood's, der auf der Ostfront jede Säule mit drei sculpirten und über einander gesetzten Trommeln schmückt, ist von Rayet (Mon. de l'art antique, II, Text zu Taf. 50) als irrthümlich erwiesen worden.

3) Band I, S. 189, Fig. 84.

Unter den Architekturstücken, die Wood gesammelt hat, besitzt das Britische Museum auch mehrere Fragmente dieser mit Bildwerken geschmückten Säulentrommeln [1]. Das ansehnlichste und auch in stilistischer Beziehung merkwürdigste dieser Bruchstücke

Fig. 206. Säulentrommel mit figürlichem Schmuck vom jüngeren Artemision zu Ephesos. (Britisches Museum.)

giebt unsere Figur 206 wieder [2]. Von den acht oder neun Figuren, die seine kreisrunde Oberfläche einstens bedeckten, sind nur noch vier und theilweise eine fünfte kenntlich, doch zeigen auch sie mehr

1) Vgl. Wood, Ephesus, p. 218 und 223 mit den zugehörigen Tafeln.

2) Wood, a. a. O., Titelblatt. O. Rayet, Mon. de l'art antique, II, pl. 50. Brunn, Denkmäler, Nr. 53.

oder weniger grosse Verstummelungen Beginnen wir rechter Hand, so ist da zunachst eine sitzende Gestalt, es folgt eine Frau mit einem unkenntlichen Gegenstand, zwei Figuren, die noch auf eine endgultige Deutung warten Die nun folgende Gruppe lasst uns den Hermes erkennen, wie er mit dem Heroldstab und mit gen Himmel gerichtetem Blick einer unbeweglich dastehenden Frau, die mit der einen Hand die Falten ihres Himations ordnet, sich zuwendet Weiterhin scheint ein jugendlicher Genius mit langen, kraftigen Flugeln, der ein Schwert an einem Wehrgehange an der linken Hufte tragt, der vorhergehenden Figur mit der Hand zu winken Von allen Erklarungen, die man vorgeschlagen hat, ist immer noch die wahrscheinlichste die von Robert vorgetragene[1]) Danach hat der Bildhauer jene Scene dargestellt, mit der die aufopfernde That der Alkestis ihren Abschluss findet Durch die Vermittelung der Gotter dem Leben zuruckgeschenkt, schickt die junge Frau sich an, dem Hermes zu folgen, der sie zu Admet zuruckbringen soll Die zwei Figuren zur Rechten konnen Hades und Persephone sein, der geflugelte Genius aber ist Thanatos, der Todesgott, der nur ungern sein Opfer sich entgehen lasst In stilistischer Hinsicht verrath das Relief deutlich, dass es unter attischem Einfluss entstanden ist Breiter und flotter in der Anlage als der Fries am Mausoleum, empfiehlt es sich ganz besonders durch gleichmassig weiche Modellirung, wobei es auf klare, grosse Flachen abgesehen ist, Trockenheit und Harte aber glucklich vermieden werden Bei der Gestalt der Alkestis ist der Faltenwurf von so strenger Anmuth, dass wir an die besten attischen Grabstelen des vierten Jahrhunderts gemahnt werden Die Figur des Hermes mit ihren schonen Proportionen erinnert an eine auf dem Palatin gefundene Hermesstatue, die man mit Werken des Skopas in Beziehung gesetzt hat[2]) Jedenfalls hat sie Copisten zur Nachahmung verlockt, denn man findet sie genau wiederholt auf einer zu Bernay gefun-

---

1) C Robert, Thanatos, 39 Programm zum Winckelmannsfeste, Berlin, 1879, S 40ff Vgl Rayet, Mon de l'art antique Benndorf dagegen hat hier eine Episode aus dem Parisurtheil erkennen und die geflugelte Figur als Eros deuten wollen Bullett della commissione arch di Roma, 1886, p 54ss Doch Robert (Philologische Untersuchungen, 1886, X, S 160ff) hat diese Deutung widerlegt Die Annahme von E Curtius (Arch Zeitung, 1872, S 72), der an einen Wettstreit zwischen den von Hermes zu Apollo geführten Musen dachte, wobei Agon, der Genius des Wettkampfes, zugegen wäre, ist von Rayet mit Recht verworfen worden

2) Furtwangler, Meisterwerke, S 522f, Fig 96

denen und von Waldstein einem ephesischen Toreuten zugeschriebenen Silberschale des Cabinet des Médailles[1]. Wir haben demnach keinerlei Grund, das Zeugniss des Plinius anzufechten, wonach die eine der Säulen das Werk des Skopas gewesen sein soll. Es ist gut möglich, dass nach Vollendung der Bildhauerarbeiten am Mausoleum der parische Meister sich nach Ephesos begab und die Marmorarbeiter seiner Werkstatt bei jenem Bau beschäftigte, sich selbst aber eines jener Reliefbilder auszuführen vorbehielt. Den bildnerischen Schmuck der Säulen hatte demnach Skopas geleitet.

Fig. 207. Bruchstück einer grossen, mit Bildwerk geschmückten Basis vom Artemision in Ephesos (Britisches Museum.)

Ausser den Bruchstücken der columnae caelatae hat Wood noch grosse, rechtwinkelige Blöcke gefunden, die am oberen Rand mit einem Blätterkyma und Perlstab geschmückt sind und Sculpturen in sehr hohem Relief tragen, die leider sehr gelitten haben (Fig. 207). Man kann mit Sicherheit nur einen Kampf des Herakles gegen die Amazone Hippolyte unterscheiden[2]. Vermöge einer sehr merkwürdigen Anordnungsweise setzen diese Reliefs sich um die Ecken herum fort, wobei diese Ecken beinahe ganz bedeckt und den Blicken entzogen werden. Viel ist darüber gestritten worden, welchen Platz am Tempel diese Sculpturen einnahmen. Eines steht fest, dass man nicht, wie Wood es thut, die Bruchstücke eines Gebälkfrieses darin zu erkennen hat; ein Fries in so grossen Verhältnissen, von so kräftigem Relief hätte die Kapitäle erdrückt und beunruhigend auf das Auge gewirkt. Zudem erkennt man auf der oberen Stossfläche dieser Blöcke kreisrunde Linien, die beweisen, dass die Steine als Säulenfüsse dienten. Sollten es am Ende, wie Fergusson und Murray gedacht haben, die Basen der columnae caelatae sein (vgl. Fig. 205)? Wir neigen sehr dazu, es zu glauben.

---

1) Waldstein, Journal of Hellen. Studies, III, p. 96, pl. 22.

2) Wood, Ephesus, p. 215. Vgl. Newton, Guide to the Sculpt. Elgin room, part II, p. 57.

Mit ihren wirkungsvollen Reliefs konnten diese Postamente kraftigere Untersatze fur die Saulen abgeben, als die jonischen Basen, auf denen Wood sie sich erheben lasst Erwahnt sei noch, dass trotz ihres verstummelten Zustandes diese Sculpturen ein erhebliches Interesse fur den Kunsthistoriker besitzen Ihre machtige Modellirung lasst im Reliefstil eine Weiterentwickelung ahnen, die unmittelbar zum Fries des grossen Altars in Pergamon hinuberleitet

Der grosse Tempel der Athena Polias zu Priene konnte sich dem Artemision von Ephesos an Grosse vergleichen Sein Erbauer war Pythios, derselbe, der auch den Plan zum Mausoleum entworfen hatte [1]) Alexander, der in Priene mehr Gluck hatte als in Ephesos, durfte das Denkmal als sein Weihgeschenk bezeichnen die Inschrift, die uns dies bezeugt, hat sich erhalten [2]) Diese Umstande ermoglichen es, den Tempel von Priene fast mit Sicherheit zu datiren Da er vom makedonischen Konig, als dieser um das Jahr 334 durch Ionien kam, eingeweiht wurde, so muss der Bau ungefahr gleichzeitig mit der Vollendung des Mausoleums, also bald nach 350, begonnen haben, er gehort demnach der hochsten Bluthezeit der ionischen Bauweise in Kleinasien an [3]) Man konnte sich ein Urtheil daruber bilden, als die Ausgrabungen von Popplewell Pullan, die von 1868—1869 mit grosser Schnelligkeit ausgefuhrt wurden, das Gebaude freilegten und die schonen Architekturfragmente zu Tage forderten, die jetzt im Britischen Museum sind [4]) Die decorative Plastik ist nur durch eine Reihe verstummelter Reliefs vertreten, die zu einer Gigantomachie gehorten und auf beilaufig 0,80 m hohen Platten eingemeisselt waren [*]) Albert Thomas erganzt diese Composition zu einem inneren Fries, der an der Mauer des eigentlichen Naos angebracht gewesen ware Wenn wir wirklich in diesen Reliefplatten Fragmente des Innenfrieses besassen, so verdienten sie ein ungewohnliches Interesse, denn es ware hochst merkwurdig, schon im vierten Jahrhundert die Vorwurfe behandelt zu sehen, die beinahe 200 Jahre spater die Bildhauer am pergamenischen Zeusaltar zur Darstellung brachten, als da sind geflugelte und schlangenfussige

---

1) Vitruv, I, 1, 2

2) C I G Nr 2904 Dittenberger, Sylloge, Nr 117 *Βασιλεὺς Ἀλέξανδρος | ἀνέθηκε τον ναὸν | Ἀθηναίῃ Πολιάδι* Vgl Strabo, p 641 [und oben S 415]

3) Rayet et Thomas, Milet et le golfe Latmique, II, p 5—7

4) Antiquities of Ionia, IV, pl XVIII, XXI Rayet et Thomas, Milet, pl 14, 15, 16

*) [Proben dieser Reliefs giebt auch Overbeck, Griech Plastik[4], II, Fig 217]

Riesen, kampfende Gottheiten wie Helios auf seinem Wagen oder Kybele auf einem Lowen. In Wahrheit muss man darauf verzichten, die Reliefs von Priene als gleichzeitig mit dem Tempelbau anzusehen. Wolters hat das sehr gut nachgewiesen: sie gehorten namlich gar nicht zu diesem Gebaude[1]), sondern schmuckten ganz einfach ein Gelander, das nachtraglich im Innern des Tempels angebracht wurde, am wahrscheinlichsten zu der Zeit, als die Einweihung der Cultstatue stattfand. Nun aber wurde die Athenestatue, deren Trummer Pullan gefunden hat, erst nach dem Jahre 158 v. Chr. durch einen kappadokischen Konig Orophernes II. gestiftet. Der angebliche Fries von Priene ist also spater als die Sculpturen am Zeusaltar zu Pergamon, und seine Bedeutung fur die Kunstgeschichte dem entsprechend geringer.

Ein anderer grosser ionischer Tempel, der des Apollo zu Didyma, ist ein wenig spater als das ephesische Artemision. Aber uber das Jahr 320 darf man kaum damit heruntergehen, da einer von den beiden Architekten, die ihn erbauten, Paionios, auch am Tempel zu Ephesos mitgearbeitet hat; der andere Architekt war Daphnis von Milet[2]). So verschwenderisch auch das Didymaion gebaut war, umfangreiche Leistungen auf dem Gebiet der monumentalen Plastik haben wir dort nicht zu suchen. Die zu Didyma im Jahre 1873 durch O. Rayet und A. Thomas auf Kosten der Barone G. und E. von Rothschild vorgenommenen Ausgrabungen forderten in erster Linie fur die Geschichte der Baukunst Interessantes zu Tage; die prachtigen Stucke, die in der Salle de Milet des Louvre aufbewahrt werden, Anten- oder Pfeilerkapitale und reich verzierte Saulenfusse, stellen der reichen Erfindungskraft und dem decorativen Geschmack der ionischen Architekten ein glanzendes Zeugniss aus. Doch gewisse Einzelheiten der ornamentalen Plastik gehen auch uns in gewissem Sinne an: es verrath sich in ihnen zum Theil eine ganz uberraschende Kuhnheit. Ein Antenkapital, das von der Aedicula im Innern des Tempels stammt, „zeigt auf jeder Seite eine Frau, deren Kopf dem Abacus als Stutze dient, deren Beine und Gewander ganz allmahlich in kraftige Akanthusblatter ubergehen, wahrend die Arme

1) Wolters, Jahrbuch des arch. Inst., I, 1886, S. 56. Vgl. Overbeck, Griech. Plastik^4, II, S. 405.

2) Rayet et Thomas, Milet, II, S. 31.

in Ranken auslaufen und nach den äussersten Ecken des Kapitäls eine wirkungsvolle Palmette entsenden."[1]) Einige Pilasterkapitäle der Cella zeigen ein Rankengebilde aus Akanthus zwischen zwei Greifen, einem männlichen und einem weiblichen, die mit einer Meisterschaft behandelt sind, wie sie einem schlichten Kunsthandwerker nicht zuzutrauen ist (Fig. 208). „Die Greifen von Didyma," so schreibt O. Rayet des Weiteren, „sind voll Wahrheit und Leben, ihre Muskeln schwellen unter der beweglichen Haut, ihre starken Tatzen stemmen sie wie zum Absprung auf den Boden, ihre geschmei-

Fig. 208. Pfeilerkapitäl am Naos des Apollotempels zu Didyma. (Rayet et Thomas, Milet, pl. 49.)

digen Lenden sind im Bogen eingezogen, und in ihrem stolz erhobenen Haupt, ihren vortretenden Augen glauben wir die sie beseelende Leidenschaft lesen zu können."[2]) In Ermangelung von Bilderfriesen offenbaren uns die Säulenfüsse und Kapitäle des Didymaions, mit wie glücklicher Phantasie, mit wie viel Verständniss für das decorativ Wirkungsvolle die Bildhauer, welche in der Werkstatt des Paionios diese Ornamente schufen, das Werk des Architekten zu unterstützen wussten.

Weiter im Norden, auf der Insel Samothrake, treffen wir weniger erhebliche Spuren künstlerischen Schaffens, die aber immerhin einer Erwähnung werth sind. Bekanntlich hat Conze im Verein mit Alois Hauser und Niemann die von Deville und Coquart dort begonnenen Nachforschungen fortgesetzt und im Jahre 1873 die Trümmer eines dorischen Tempels blossgelegt, der vor einer Palaeopolis (Altstadt)

1) O. Rayet, Études d'archéologie et d'art, p. 160. Milet, pl. 45—46.
2) O. Rayet, Études d'archéologie et d'art, p. 159. Milet, pl. 49—51.

genannten Stelle sich erhob[1]) Der Vordergiebel war mit Rundfiguren geschmuckt, die leider zu wenig zahlreich sind, als dass man ihre einstige Anordnung ermitteln konnte[2]) Wahrscheinlich ist es immerhin, dass die Darstellung dem dionysischen Kreis entlehnt war, der unter den Gottheiten von Samothrake eine bedeutende Rolle spielte Die zwei Figuren neben der rechten Giebelecke, eine halb-

Fig 209 Helios auf seinem Wagen Metope aus Ilion

liegende Frau mit nacktem Oberkorper und einem Trinkhorn in der Hand und eine mannliche Gestalt in ahnlicher Haltung sind mittelmassige, flott gearbeitete Werke, in denen aber die Erinnerung an gute Traditionen noch immer nachklingt Dasselbe gilt von einer sitzenden Frau, die eine Weintraube halt Das beste Stuck ist eine laufende Frau, die in Haltung und Gewandung an die beruhmte Nike erinnert, die wir in einem anderen Kapitel betrachten werden Alles in Allem handelt es sich um Werke von recht gutem Stil, doch fluchtiger Ausfuhrung Die Erbauungszeit des Tempels lasst sich nicht mit volliger Sicherheit feststellen Conze und Hauser weisen ihn der Zeit der Diadochen zu, Rayet dagegen denkt an

1) Conze, Hauser und Niemann, Archaologische Untersuchungen auf Samothrake, Wien, 1875

2) Ebenda Taf XXXV—XXXVIII.

die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts, an jene Zeit, „wo der dorische Stil überall dem ionischen wich“, und erklärt sich daraus den Gegensatz zwischen der Magerkeit der dorischen Formen und dem auffallenden Reichthum des Laubwerks, das die Hohlkehlen überzieht[1]). Ist diese Annahme richtig, so können die Sculpturen dieses Tempels als Atelierarbeiten zweiter Güte angesehen werden, die zwar immer noch elegant sind, aber hinter den monumentalen Schöpfungen des fünften Jahrhunderts erheblich zurückbleiben.

Man darf wohl annehmen, dass die decorative Plastik lange Zeit im Banne von Einflüssen blieb, die von der attischen Kunst ausgingen. Unter diesem Gesichtspunkt ist es von Interesse, eine Metope zu prüfen, die Schliemann auf der Stelle des homerischen Troja fand und zwar in der Schuttschicht, die von der neuen, nach Alexander's Tod dort erbauten Stadt Ilion stammt. Die Metope gehörte, so scheint es, zu dem dorischen Tempel, der unter der Regierung des Lysimachos (323—282) dort errichtet wurde (Fig. 209)[2]). Jünger als die Sculpturen von Ephesos bietet sie uns ein werthvolles Beispiel monumentaler Sculptur beim Beginn des hellenistischen Zeitraums. Wir kennen sehr wohl die Vorbilder, nach denen der Bildhauer sich gerichtet hat: diesem Gespann von vier feurigen Pferden, die Helios im langen Gewand der Rosselenker und mit der Strahlenkrone um das Haupt im Zaume hält, sind wir schon auf attischen Denkmälern begegnet. Wir sahen, dass es seit dem Ende des fünften Jahrhunderts aufkam, die Brustflächen der vier Pferde in perspectivischer Fluchtlinie neben einander zu setzen und ihre Köpfe abwechselnd im Profil und von vorn zu zeigen[3]). Der Urheber der Metope von Ilion ist nach denselben Grundsätzen verfahren, und sein Relief besitzt daher die ganze Schönheit jener attischen Werke guten Stils. Aber man sollte hier nicht von einer Umkehr zu alten Grundanschauungen reden, denn die Tradition hat in Wahrheit keinerlei Unterbrechung erfahren. Wir werden weiterhin zu beobachten haben, dass überhaupt unter den ersten Nachfolgern Alexander's der classische Stil von den alten Schulen noch siegreich gegen den hereinbrechenden hellenistischen Realismus behauptet wird.

---

1) Études d'arch. et d'art, p. 180 s.

2) Schliemann, Ilios, S. 790. O. Rayet, Études, p. 170—177. Brunn, Denkmäler, Nr. 162 a.

3) Man vergleiche nur das attische Relief des Echelos und der Basile auf unserer Fig. 90.

§ 2. DIE SIDONISCHEN SARKOPHAGE

Unter den Entdeckungen der letzten Jahre haben wenige so grosses Aufsehen gemacht, wie die in Sidon gefundenen und ins kaiserliche Museum von Konstantinopel überführten Sarkophage. Es ist bekannt, wie Hamdy Bey, der Director dieses Museums, dazu kam, eine östlich von Saida gelegene Nekropole, auf die man zufälliger Weise gestossen war, methodisch zu durchsuchen[1]. Die Nekropole umfasste sieben Todtenkammern, die um einen Mittelraum angeordnet sind, 22 Sarkophage fanden sich darin noch an Ort und Stelle. Darunter lassen sich zwei sehr verschiedene Classen von Denkmälern unterscheiden. Die eine umfasst Särge von ägyptischer Form. So weit diese aus schwarzem Amphibolit oder Basalt bestehen, sind sie offenbar in Aegypten hergestellt worden. Die übrigen aus weissem Marmor verrathen sich als griechische Arbeit. Sämmtliche Särge dieser ersten Classe gehören zu den sogenannten anthropoiden Sarkophagen[2], das berühmteste Beispiel dafür ist der Sarkophag des Eschmunazar, der im Jahre 1855 aufgefunden wurde und sich jetzt im Louvre befindet. Ohne uns hier auf eine Einzeluntersuchung über das Zeitverhältniss einzulassen, das zwischen den von Hamdy Bey gefundenen Sarkophagen besteht, wollen wir nur feststellen, dass nach dem sehr ansprechenden Vorschlag Studniczka's[3] der grössere Theil dieser ägyptisirenden Särge von griechischer Arbeit der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts angehören dürfte.

---

1) Hamdy Bey et Théodore Reinach, Une nécropole royale à Sidon, Paris, Leroux, 1896, mit einem Atlas in Folio. Ueber die Geschichte der Ausgrabung vgl. Hamdy Bey in der Rev. arch., 1887, p. 139 ss. Th. Reinach, Gazette des Beaux-Arts, 1892, I, p. 89—106, II, p. 177—195 und Revue des Études grecques, 1891, p. 383. Von anderen Abhandlungen über die sidonischen Sarkophage seien noch erwähnt: Petersen, Röm. Mitth., 1893, S. 98 ff. Studniczka, Die Sarkophage von Sidon, Verhandlungen der XLII. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Wien, 1893, Leipzig 1894, S. 70—74. Winter, Jahrb. des arch. Inst., Arch. Anzeiger, 1894, S. 1—23. Studniczka, Ueber die Grundlagen der geschichtlichen Erklärung der sid. Sarkophage, Jahrb. des arch. Inst., IX, 1894, S. 204 ff. Judeich, Jahrb. des arch. Inst., X, 1895, S. 165—182. Eine Beschreibung der Sarkophage findet man auch bei Joubin, Catalogue du musée impérial de Constantinople, monuments funéraires, 1893. Als dieser Theil unseres Buches schon unter der Presse war, erschien Th. Reinach, Une nécropole royale à Sidon, deuxième partie, wo auf S. 119—399 ein archäologischer Commentar zu den Sarkophagen geboten wird, auf den für das Einzelstudium zu verweisen ist.

2) Perrot, Hist. de l'art, III, Fig. 86. Der Louvre besitzt eine ganze Reihe von anthropoiden Sarkophagen, die von der Expedition Renan's herstammen, Renan, Mission de Phénicie, p. 403, 405, 412, 527, Taf. LIX und LX. Perrot, a. a. O., III, p. 177.

3) Jahrbuch, IX, 1894, S. 209.

Das führt dann dazu, die Zeit, wo die sidonischen Könige jene steinernen Tröge, die sich durch Material und Form als ägyptische Werke verraten, aus Aegypten kommen liessen, noch erheblich weiter hinaufzurücken[1]). Die zweite Classe umfasst Sarkophage von verschiedener Form, aber rein griechischer Arbeit, sie allein sollen uns hier beschäftigen. Sie erstrecken sich allerdings über den sehr ausgedehnten Zeitraum von beiläufig 150 Jahren. Aber abgesehen davon, dass es unmöglich ist, sie von einander zu trennen, wenn man ihre Chronologie aufstellen will, so hat eine gemeinsame Behandlung dieser Denkmäler den Vortheil, uns gleichsam im Abriss die Entwickelung der decorativen Plastik seit der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts bis zum Ende des vierten vorzuführen.

Zunächst erhebt sich die Frage, ob diese Sarkophage, wie man gesagt hat, durch Gelegenheitskauf erworbene Särge sind, die in griechischen oder asiatischen Nekropolen geraubt, durch sidonische Kaufleute geschachert und endlich zu Sidon verkauft wurden, um den Mitgliedern der königlichen Familie als Grab zu dienen[2]). Oder soll man im Gegentheil Werke darin erblicken, die, mit einer Ausnahme vielleicht, auf Bestellung ausgeführt wurden und von Anfang an für die sidonischen Fürsten bestimmt waren, die darin die letzte Ruhe fanden? Letztere Anschauung hat Studniczka mit sehr guten Beweisgründen verfochten[3]). Da die von Hamdy Bey durchsuchten Grabkammern offenbar eine königliche Nekropole ausmachen, so darf man wohl auf die chronologische Reihe der Könige von Sidon Bezug nehmen, und wenn der Stil der Sarkophage und die Natur der Darstellungen zu dem passt, was geschichtlich über diese Könige fest-

---

1) Hamdy Bey hat in der unmittelbaren Nachbarschaft der von ihm ausgegrabenen Nekropole das Grab eines sidonischen Königs Tabnit, des Vaters von Eschmunazar II., aufgefunden. Der königliche Sarkophag ist wie der Eschmunazar's von rein ägyptischem Stil und scheint ein zum zweiten Mal verwendeter, ursprünglich ägyptischer Sarkophag zu sein (vgl. Ph. Berger und G. Maspero, Revue arch., 1887, p. 1 ss.). Die Lebenszeit dieser zwei Könige ist sehr zweifelhaft, man hat vorgeschlagen, sie bis an den Anfang des dritten Jahrhunderts herabzurücken. Indessen bringt Studniczka sehr gute Gründe vor, wonach sie zu Beginn des fünften Jahrhunderts gelebt hatten. So lässt sich für die anthropoiden Sarkophage etwa folgende Chronologie aufstellen: 1. Aegyptische Sarkophage, vor 500; 2. Sarkophage ägyptisirend-griechischen Stils, meist aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, einige Exemplare sind jünger, die spätesten gehören wohl erst dem vierten Jahrhundert an.

2) Diese Hypothese entwickelte Theodor Reinach in dem erwähnten Artikel der Gaz. des Beaux Arts.

3) Jahrbuch des arch. Inst., IX, 1894, a. a. O.

steht, so ist die Moglichkeit nicht ausgeschlossen, wenigstens von einigen dieser Konigsgraber die Inhaber zu ermitteln

Der alteste von den rein griechischen Sarkophagen ist der, den man als „Sarkophag des Satrapen" zu bezeichnen pflegt [1]) Seine Form ist die denkbar einfachste, er besteht in einem rechtwinkeligen Trog und einem Deckel mit Giebeln und Akroterien, nur der Trog ist mit sehr verwitterten, von der Feuchtigkeit des Gruftgewolbes gewissermaassen zernagten Reliefs geschmuckt Die Personlichkeit, von der das Denkmal seinen Namen erhielt, ist ein orientalischer Despot, der auf dreien von den vier Reliefdarstellungen abgebildet ist Das eine Mal sieht man ihn auf einer Kline ausgestreckt, wahrend neben

Fig 210 Die Probefahrt des Viergespanns „Sarkophag des Satrapen", Westseite (Kaiserliches Museum zu Konstantinopel)

ihm seine Gemahlin sitzt und junge Frauen ihn bedienen, dann wieder erscheint er in der Gesellschaft berittener Junglinge, die auf eine Hirschkuh und einen Panther Jagd machen Auf einer der beiden Langseiten endlich wohnt er der Probefahrt eines Viergespanns bei, wahrend ein Stallmeister ein Reitpferd am Zugel halt (Fig 210) Betrachtet man den Typus der Pferde mit den aufrecht stehenden Mahnen und harten Formen, so fuhlt man sich versucht, die Ausfuhrung des Sarkophags ganz nahe an das Jahr 450 heranzurucken Aber andererseits ist so viel Leben, so viel Naturwahrheit in der Scene mit dem Viergespann, dass wir einem um mindestens zwanzig Jahre spateren Zeitansatz den Vorzug geben mochten Jedenfalls scheint sicher, dass der Urheber des Sarkophags einer von jenen Kunstlern des hellenischen Ostens ist, die um dieselbe Zeit fur die lykischen und karischen Dynasten arbeiteten Das Denkmal durfte

1) Hamdy Bey et Th Reinach, Une necrop royale à Sidon, pl XX, XXI, XXII.

in irgend einer ionischen Stadt vor dem Ablauf des funften Jahrhunderts durch einen sidonischen Konig bestellt worden sein

Der lykische Sarkophag, der in einer anderen Grabkammer gefunden wurde, entstand offenbar in einer etwas spateren Zeit (Fig 211)[1]) Nichts ist in Lykien haufiger als diese Grabergattung, die aus einem Sargkasten und einem sehr hohen Deckel besteht, dessen Durchschnitt einen Spitzbogen bildet[2]), eben auf dieser ausgesprochen lykischen Form beruht die Annahme, dass es sich hier vielleicht um ein Denkmal handelt, das seiner ursprunglichen Bestimmung entfremdet wurde Lasst sich am Ende gar der Konig von Sidon bezeichnen, der ihn sich angeeignet hat? Nun, ein sidonischer Furst, dessen Namen wir nicht kennen, dessen Herrschaft aber im Jahre 374 zu Ende ging, befand sich im Jahre 394 mit der persischen Flotte des Pharnabazos in den knidischen Gewassern und kampfte unter Konon's Commando in der Schlacht bei Knidos mit[3]) Wie leicht konnte er damals, wahrend er langs der karischen und lykischen Kusten kreuzte, dies Denkmal, das Reichthum und Schonheit zu einem wahrhaft koniglichen Grabe machen, mit Beschlag belegt haben Der Stil der Sculpturen unterstutzt eine solche Annahme durchaus wir haben es bestimmt mit einem Werk vom Anfang des vierten Jahrhunderts zu thun Die Sphinxe und Greifen, die in den beiden spitzbogigen Giebelfeldern sitzen, sind von selten schoner Zeichnung, die Scenen aber, die an den Seitenwanden des Troges gemeisselt sind, verrathen den unmittelbaren Einfluss der monumentalen Plastik Attikas Die beiden Kentauren, die auf einer der Schmalseiten in heraldischer Gruppirung sich gegenuber stehen und den unverwundbaren Kaineus voll Erbitterung anfallen, erinnern an die Friese vom Theseion und von Phigalia (s oben S 89f, Fig 42, S 172, Fig 79), neben vielen anderen Motiven, die attischen Vorbildern entlehnt sind, hat auch diese Scene auf einem der Friese zu Trysa Aufnahme gefunden (s oben S 222) Die Sculpturen auf den Langseiten weisen auf dieselbe Quelle hin Amazonen, die von zwei Quadrigen herab der Lowenjagd obliegen, machen den Gegenstand einer dicht gedrangten Composition aus, bei der man jene Perspective in der Aufstellung der Pferde wiederfindet, die wir mehrfach an attischen Werken vom

---

1) Nécrop royale, pl XV, XVI, XVII Winter, Arch Anzeiger, 1894, S 10, 11, Fig 4—7.

2) Vgl. Benndorf und Niemann, Reisen in Lykien und Karien, I, S 106f

3) Babelon, Bull de corresp hellén, 1891, p 313 Studniczka, a a O, S 224 und 230.

Ende des funften Jahrhunderts beobachten konnten (s oben S 203 f) Die andere Scene, die zwei Gruppen junger Reiter auf der Eberjagd darstellt, weist auf den Parthenon zuruck eben solche junge

Fig 211 Der „lykische Sarkophag" aus der koniglichen Nekropole von Sidon (Kaiserliches Museum zu Konstantinopel)

Leute, mit dem Fuchsbalg oder dem Petasos auf dem Haupt, sehen wir dort im Paradegalopp die Procession des Peplos geleiten Sie erscheinen hier in etwas schwerfalligerer Form und eingeschlossen in den engen Rahmen einer zu dicht gestellten Composition Diese handgreiflichen Entlehnungen von der attischen Plastik zusammen mit der etwas weichlichen Ausführung verrathen zweifellos die Hand eines

Meisters aus dem asiatischen Griechenland, gleich dem Nereiden-monument und den Friesen von Trysa ist uns auch der „lykische Sarkophag“ ein Zeuge fur den Zauber, den die unvergleichlichen Schopfungen der athenischen Plastik bis nach Lykien hinein ausubten

Der Sarkophag mit den Klagefrauen (pleureuses) ist noch junger In der Form deckt er sich mit dem des Satrapen, doch ist er viel reicher, er besteht aus einem Trog und einem Deckel, der ein Dach mit Giebeln bildet, uber diesem Dach erhebt sich eine Art von Gelander mit Reliefschmuck (Fig 212)[1] Der Trog gewahrt den Anblick eines Gebaudes mit ionischen Saulen und Eckpfeilern, geistreich erkennt darin Studniczka eine Nachbildung des Baldachins, der in Aegypten bei der Prothesis oder Aufbahrung der Leiche gebrauchlich war[2] Zwischen den Saulen erblickt man 18 Frauen, sie sind theils stehend abgebildet, theils lehnen sie sich gegen eine Brustung, die innerhalb der Saulen das kleine Gebaude zu umschliessen scheint Ihre nachdenkliche oder niedergeschlagene Haltung, ihre Trauer verrathenden Handbewegungen kennzeichnen sie als Klagefrauen, man errath unschwer den Gedanken des Kunstlers, er hat sie hier aufgestellt „wie einen Chor lieblicher Huterinnen, die rings um den Sarg, in dem ihr Herr und Geliebter ruht, die Wache halten“[3] Mit ausserordentlichem Feingefuhl hat er alles Gewaltsame, alles Uebertriebene vermieden, so geben diese schonen, sinnigen Gestalten mit den maassvollen, fein abgewogenen Bewegungen den Gedanken stillen Schmerzes nur um so ergreifender wieder Und dabei hat der Bildhauer es verstanden, dies einformige Thema der verkorperten Trauer mit grosser Mannigfaltigkeit abzuwandeln Nichts wiederholt sich bei diesen 18 Gestalten Die einen erscheinen stehend und stutzen dabei mit der einen Hand ihr geneigtes Haupt oder pressen die Falten ihres Schleiers gegen das Antlitz Diese hier lehnt sich mit gefalteten Handen gegen die Brustung und starrt vom Schmerz wie gelahmt ins Leere Ihre Nachbarin scheint ihr klopfendes Herz durch den Druck der Hand zu beschwichtigen Andere stutzen sich auf ihre Handpauken, deren klagende, dumpfe Tone soeben als Begleitung zum Grabgesang

1) Nécropole royale, pl VI—XI
2) Jahrbuch, 1894, S 235
3) Th Reinach, Gaz des Beaux-Arts, a a O

erklungen sind Durch ihre kraftigen Formen, ihre Stellungen, ihre Gewander sind diese Klagefrauen den weiblichen Gestalten der attischen Grabstelen nahe verwandt, eine von ihnen (Fig 213) scheint geradezu die Zwillingsschwester jener attischen Grabfigur zu sein, die wir in einem der fruheren Kapitel zur Abbildung brachten [1]) Nichts hindert uns, den Bildhauer des Sarkophags fur einen Attiker

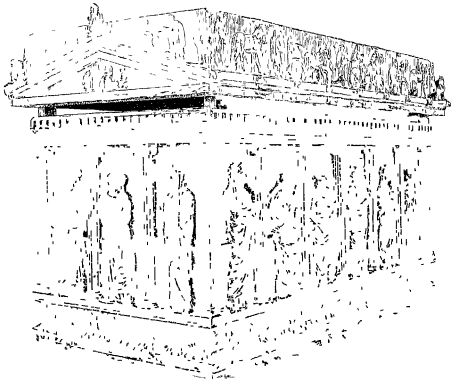



Fig 212 Der Sarkophag mit den Klagefrauen (Kaiserliches Museum zu Konstantinopel)

zu halten Jedenfalls kannte er die Grabstelen, wie sie die Zeitgenossen des Praxiteles zu schaffen pflegten, und lebte wohl auch selbst um die Mitte des vierten Jahrhunderts, zu der Zeit, wo Skopas und seine Genossen die Friese am Mausoleum schufen

Der Sarkophag der Klagefrauen war sicher nicht antiquarisch durch einen Gelegenheitskauf erworben, das beweisen die Darstellungen am Deckel und Sockel zur Genuge Wahrend je eine Gruppe von drei sitzenden Klagefrauen die Giebel fullt, hat der Bildhauer auf den Langseiten der Balustrade zweimal einen Leichen-

---

1) Vgl oben S. 409, Fig 200

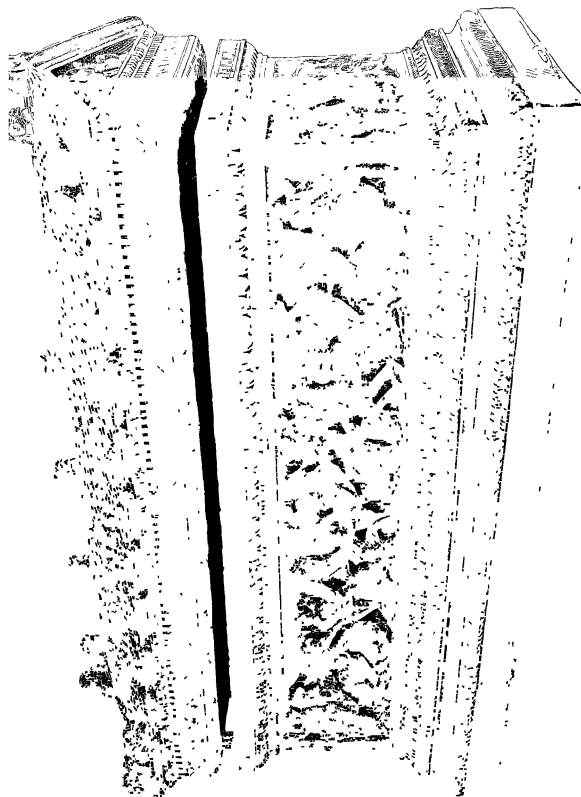
zug abgebildet, wie Aehnliches auf den lykischen Denkmälern vorkommt. Auf einem von vier Pferden gezogenen Wagen steht ein Sarkophag mit kofferartig gewölbtem Deckel*), eine Persönlichkeit auf einer Quadriga, Klageweiber und rosselenkende Diener bilden im Uebrigen den Leichenzug. Auf dem kleinen Fries des Sockels erscheint wieder einmal eine Jagd, aus ungewöhnlich vielen Personen bestehend, der Gegenstand passte, so scheint es, zu dem Verstorbenen um so besser, als man bei ihm im Sarge die Gebeine seiner vier Lieblingsjagdhunde gefunden hat[1]). Der Sarkophag

Fig. 213. Stück vom Sarkophag der Klagefrauen. Nordseite.
(Kaiserliches Museum zu Konstantinopel.)

ist also doch wohl auf seine besondere Bestellung hin ausgeführt worden. Nun regierte von 374—362 in Sidon ein König Straton I., ein griechenfreundlicher, prunkliebender, lebenslustiger Fürst, dessen Umgang griechische Hetären und Musikantinnen bildeten, die er aus Ionien oder dem Peloponnes bezogen hatte[2]). Soll man den König

*) [Nach Studniczka (Jahrbuch, 1894, S. 236) ist dieser Gegenstand zu klein für einen Sarg, also wohl eine Aschenkiste.]

1) Th. Reinach, a. a. O. [Studniczka, Jahrbuch, 1894, S. 234, spricht sogar von sieben Hunden, deren Gebeine sich in dem Sarg gefunden hatten.]

2) Theopomp, Fragm. 126 (bei Müller) aus Athen., XII, 531.

bezeichnen, der in diesem prachtigen Sarkophag sich zur letzten Ruhe betten liess, so passt kein Name besser auf ihn als der dieses Straton In dem lieblichen Chor der klagenden Madchen hatten wir dann seine Lebensgefahrtinnen zu erkennen, die ihm das Dasein freudvoll gestaltet hatten

Der beruhmteste von den sidonischen Sarkophagen, der sogenannte „Alexandersarkophag", zeigt uns die decorative Plastik auf einer neuen Stufe ihrer Entwickelung An verschwenderischem Schmuck uberragt er alle anderen Die wirkungsvollen Zierleisten an dem Sargkasten, deren reiche Meisselarbeit an die Saulenfusse des Didymaions erinnert, der mit einem vielverschlungenen Maandermuster geschmuckte Fries, der Sargdeckel in Gestalt eines Tempeldaches mit Marmorziegeln, der Architrav, um den in feinster Ciselirung eine Weinranke lauft, alles das lasst erkennen, mit wie glucklichem Geschick der Kunstler die Hulfsmittel der ionischen Ornamentirung sich zu Nutz gemacht hat (Fig 214)[1])

Von den sechs Reliefbildern, die an den vier Seiten des Sarges und an den beiden Giebeln sich befinden, verdienen besonders zwei unsere Beachtung Ich meine die 2,80 m langen Darstellungen an den beiden Langseiten des Sarkophags, auf denen eine Schlachtscene und eine Lowenjagd abgebildet sind Die Schlacht ist ein wuthendes Handgemenge, bei dem auf der einen Seite Griechen in makedonischer Bewaffnung, auf der anderen Perser stehen, die letzteren erkennt man an ihrer Tracht, dem Leibrock mit doppelter Gurtung, den weiten Beinkleidern und der Tiara, die sie wie ein Baschlik umhullt und auch das Kinn verdeckt (Fig 215 und 216)[2]) Persische Bogenschutzen und Reiter halten wacker dem Ansturm der Griechen Stand, aber ihre Gefallenen bedecken den Boden, selbst einer der persischen Anfuhrer sinkt verwundet und ohnmachtig vom Pferde Ein anderer, dessen Thier zusammenbricht, wehrt sich in ungleichem Kampf gegen einen griechischen Reiter in triumphirender Haltung, der die Haut eines Lowenkopfes statt des Helmes tragt Ueber die Bedeutung der zuletzt genannten Person kann kein Zweifel herrschen es ist Alexander Ebenso sicher ist die Deutung der

1) Nécropole royale, pl XXV Eine vortreffliche Beschreibung des Sarkophags in allen seinen Einzelheiten findet man bei Theodor Reinach, a a O Vgl auch Winter, Arch Anzeiger, 1894, S 15 ff

2) Nécropole royale, pl XXVII und XXX

ganzen Scene sie stellt eine der grossen Schlachten dar, die der makedonische Eroberer in Asien gewonnen hat, entweder die bei

Fig 215 Schlacht zwischen Makedoniern und Persern „Alexandersarkophag" Ostseite

Fig 216 Schlacht zwischen Makedoniern und Persern (Fortsetzung) „Alexandersarkophag" Ostseite

Issos oder die bei Arbela Man darf sogar noch weiter gehen und behaupten, dass auch die anderen Hauptpersonen auf griechischer Seite Portrats sind Der alte makedonische Officier auf dem rechten Flugel, mit dem energischen, sonnverbrannten Gesicht, der soeben mit einem grimmigen Lanzenstoss einen persischen Reiter zu Tode getroffen hat, scheint Parmenio zu sein Der jungere Officier in

der Mitte des Bildes, der zum Stoss gegen einen in die Kniee gesunkenen Perser ausholt, ist Philotas oder Hephästion.

Dem Schlachtgemälde entspricht auf der anderen Langseite ein landläufigeres Thema, das der Löwenjagd, so gewöhnlich es auf den griechisch-asiatischen Sarkophagen ist, diesmal gewinnt es durch die betheiligten Helden ein besonderes Interesse[1]). Der Schauplatz der Handlung ist einer jener königlichen Wildparks, wo die Perserkönige und nach ihrem Vorgang die orientalischen Satrapen sich gern dem gefahrvollen Zeitvertreib einer Löwenjagd hingaben. Drei Reiter auf starken Pferden sind mit einem Löwen handgemein. Das Raubthier beisst sich in die Brust des einen der Pferde ein, auf dem ein Reiter in persischer Tracht sitzt. Von rechts kommt ein Grieche ihm zu Hülfe. Der Reiter aber, der von links gegen den Löwen anstürmt, ist wieder Alexander, durch das Diadem kenntlich gemacht: das Portrat des Königs ist zweifellos sehr frei behandelt, aber seinen energischen Blick, dem die Leidenschaft des Kampfes und der berauschende Zauber der Gefahr ein höheres Leben leiht, hat der Künstler mit seltener Kraft des Ausdrucks wiedergegeben (Fig. 217). Im Vergleich zu der dichtgedrängten, mit Personen überfüllten Schlachtscene ist dies Bild ein wenig leer und bekommt die richtige Fülle nur durch die Anwesenheit zufälliger Nebenfiguren: dahin gehört der laufende Grieche mit nacktem Körper und im Winde flatternder Chlamys, dahin der persische Bogenschütze, der auf den Löwen zielt, der Reitknecht, der mit geschwungener Axt seinem Herrn zu Hülfe eilt, endlich hier und da ein Jagdhund mit spitzen Ohren und der Schnauze eines Windspiels. Und damit noch nicht genug, hat der Bildhauer rechts am Ende noch eine weniger packende Episode eingeschaltet: einen Griechen nämlich und einen Perser, die mit Axt und Spiess einen zu Tode gehetzten Hirsch niederschlagen*).

Die beiden anderen Reliefs am eigentlichen Sargkasten enthalten gewissermaassen einen Nachtrag zu den grossen Bildern der Langseiten, doch kommt nur der Reiter in persischer Tracht, den wir soeben zur Seite Alexander's fanden, als einzige Hauptperson darin vor. Auf der nördlichen Schmalseite sieht man ihn einen nackten Griechen niederreiten und mit seinem Gegner eine Gruppe bilden,

---

1) Nécropole royale, pl. XXVII und XXXI.

*) [Studniczka, Verhandlungen des Wiener Philologentags, 1893, erblickt in diesem Hirsch einen zur Anlockung des Löwen verwendeten Köder.]

die offenbar einer attischen Stele entlehnt ist[1]), rechts und links von dieser Gruppe werden zwei Kriegerpaare, Griechen und Orientalen, mit einander handgemein[2]). Auf der südlichen Schmalseite findet man dieselbe Hauptperson nochmals auf der Jagd, und zwar gegen einen Panther: der Fürst steigt soeben ab, um das Raubthier niederzustechen, während ein Knappe sein erschrecktes Pferd am Zügel hält[3]). Derselbe orientalische Herrscher erscheint endlich auch im Giebel der Südseite, auch hier zu Pferde. Er bekämpft einen

Fig. 217. Alexander auf der Löwenjagd. Von der Westseite des „Alexandersarkophags“.

griechischen Gegner, dem der Helm mit hohen, weissen Federbüschen vom Haupte gefallen und vor seine Füsse auf den Boden gerollt ist. So bleibt endlich noch der Nordgiebel übrig, dessen Erklärung sehr im Argen liegt. Griechen kämpfen hier gegen Griechen. In der Mitte ist ein bloss mit dem Chiton bekleideter Mann in die Kniee gesunken und leistet zwei makedonischen Hopliten, die ihn anfallen, keinen weiteren Widerstand; einer von diesen versetzt ihm soeben mit blankem Schwert den Todesstoss. In der Giebelecke zur Linken bemüht sich ein Diener, einen verwundeten Griechen aufzuheben, rechter Hand durchbohrt ein bartiger Mann im Panzer

1) Man kann an die Dexileosstele denken [wie schon C. Robert (Arch. Anzeiger, 1894, S. 14) richtig bemerkt hat]. Vgl. oben S. 201, Fig. 89.

2) Nécropole royale, pl. XXVI, 1.

3) Nécropole royale, pl. XXVI, 2.

einen knieenden Griechen mit seiner Lanze. Was man auch in diese Scene hineindeuten mag, das eine steht fest: es handelt sich hier nicht um einen Kampf, sondern um einen Mord oder eine Hinrichtung.

Für wen dieser Sarkophag bestimmt war, darüber wird noch immer viel gestritten. In der ersten Begeisterung hat man Alexander den Grossen in Vorschlag gebracht, aber wenn auch der Name des makedonischen Eroberers an dem Monument haften blieb, so hält doch diese Zuweisung vor der Kritik nicht stand[1]). Sehr richtig hat Th. Reinach den Inhaber des Sarkophags in jenem persisch gekleideten Reiter erkannt, der in vier von den sechs Bildern den Ehrenplatz inne hat. Aber wer ist denn dieser Reiter? Reinach hält ihn für einen persischen Grossen, der Anfangs ein Gegner Alexander's war und am Granikos und bei Arbela gegen ihn kämpfte, der sich aber später mit dem siegreichen Eroberer aussöhnte, sein Schicksal an das des Königs knüpfte und der Ehre gewürdigt ward, an den königlichen Jagden theilzunehmen[2]). Studniczka dagegen sucht ihn in der Reihe der sidonischen Könige und gewiss mit Recht, da die gute Erhaltung des Sarkophags, die Frische der Sculpturen gegen die Annahme antiquarischer Verwendung spricht[3]). Er denkt an den König Abdalonymos, den Alexander nach der Schlacht bei Issos an Stelle des entthronten Straton II. zum König von Sidon gemacht hatte. Die Wahl der Darstellung auf den zwei grossen Bildern würde sich so ohne jede Schwierigkeit erklären lassen: einerseits hätten wir die Schlacht bei Issos, andererseits Alexander und seinen Günstling auf der Löwenjagd im sidonischen Königspark. In den kleineren Schlachtscenen aber, wo der König gegen griechische Männer streitet, könnte man eine Anspielung auf die Kämpfe erblicken, die in den Jahren 312—302 zwischen den Sidoniern und

1) Hamdy Bey hat auch noch andere Vermuthungen aufgestellt: nach ihm soll der Sarkophag für Perdikkas oder Parmenion bestimmt gewesen sein. Die neueste Ansicht ist die von W. Judeich (Jahrbuch des arch. Inst., X, 1895, S. 165—182) vorgebrachte, der in dem Inhaber des Sarges einen mit Alexander befreundeten Griechen, Laomedon von Mytilene, erblickt, der im Jahre 323 die Satrapie über Syrien und Phönicien erhielt.

2) Th. Reinach bleibt auch im zweiten Theil seines Buches (S. 313) bei der Annahme, wonach der Sarkophag für einen persischen Satrapen, wahrscheinlich den im Jahre 328 gestorbenen Mazaios, bestimmt war. Für ihn [wie für Winter, a. a. O.] sind alle griechischen Sarkophage von Sidon zum zweiten Mal verwendet (réaffectés), eine Auffassung, die er mit sehr verlockenden Argumenten glänzend vertritt.

3) Jahrbuch des arch. Inst., 1894, S. 243.

dem Konig Ptolemaos und seinen Heerfuhrern ausgefochten wurden Die Mordscene endlich betrifft vielleicht den Tod des Perdikkas, der mit seinen Gefahrten im Jahre 321 in Aegypten niedergemetzelt wurde

Bei dieser Annahme wird der Sarkophag zeitlich ans Ende des vierten Jahrhunderts gesetzt Auf dieselbe Zeit fuhrt auch die Prufung seiner stilistischen Eigenschaften[1]) Die Reliefs sind in der That noch Aeusserungen derselben kunstlerischen Tradition, deren vollstandigsten Ausdruck wir am Mausoleum fanden Die Jagdscene enthalt nichts, was ausser dem Bereich des uns Bekannten lage die Typen der Pferde, die Darstellung der Gewander, die Nacktheit gewisser Personen, alles das ist mehr oder weniger classisch Nur die Schlacht bei Issos mit ihrer ubergrossen Zahl von Personen kundigt bereits die neue Richtung an, wonach das Relief sich mehr und mehr der Malerei nahern und ein lebhafteres Licht- und Schattenspiel bei starkeren Ausladungen bevorzugen sollte In Bezug auf die Lebenswahrheit der Typen steht unser Kunstler erst auf halbem Weg zum Realismus Wenn er sich auch bei den Gestalten der Orientalen fur die Einzelheiten ihrer Tracht und Ausrustung interessirt, so stellt er andererseits Griechen in heroischer Nacktheit neben makedonische Hopliten Kurz, augenscheinliche Anlehnung an Vorbilder des vierten Jahrhunderts, zunehmender Sinn fur historische Treue, glanzende, von Begeisterung getragene Ausfuhrung, fortgeschrittenes Verstandniss fur das malerische Element, das sind die Eigenschaften, die dem „Alexandersarkophag" einen angesehenen Platz in der Geschichte der decorativen Plastik sichern Als Werk der Uebergangszeit lasst es den baldigen Beginn einer Entwickelung ahnen, die schliesslich zu dem ungestumen, theatralischen Stil der pergamenischen Sculpturen fuhren sollte

Die sidonischen Sarkophage besitzen noch ein weiteres Interesse Sie beweisen unwiderleglich den Fortbestand der Polychromie in der griechischen Plastik Nach den Enthullungen, welche die Auf-

1) Es ist sehr schwer, einen Künstler für das Werk in Vorschlag zu bringen Studniczka (Verh der 42 Versamml d Philologen, 1893, S 93) denkt an Eutychides, einen Schüler Lysipp's, der Maler und Bildhauer zugleich war Andererseits weiss man von Euthykrates, einem Sohne Lysipp's, dass er zwei Bronzegruppen, einen jagenden Alexander und eine Reiterschlacht, schuf Mehr lasst sich mit Sicherheit nicht behaupten, als dass der Meister des Sarkophags die grossen plastischen Werke, die das Heldenleben Alexander's erzahlten, gekannt haben muss

raumungsarbeiten auf der Athener Akropolis fur das sechste Jahrhundert in dieser Beziehung ergaben[1]), bezeugt uns diese Denkmälerreihe, die sich bis ans Ende des vierten Jahrhunderts erstreckt, dass die Polychromie, statt zu verschwinden, im Gegentheil sich immer neue Hulfsmittel erschloss Was die am Mausoleum oder an attischen Grabstelen entdeckten Farbspuren uns ahnen liessen, wird durch den Sarkophag der Klagefrauen und noch mehr durch den Alexandersarkophag mit absoluter Sicherheit erwiesen[2]) Statt der drei oder vier Farbentone, die von den Malern des sechsten Jahrhunderts angewendet wurden, verfugt der Meister des Alexandersarkophags uber eine sehr reiche Palette, die Violet, Purpur, Blau, Gelb, Carminroth, Braunroth und vielleicht Bister enthalt Diese Farben tragt er kraftig auf den Leibrocken und wehenden Manteln auf und bringt ihre Scala mit einziger Sicherheit zur Geltung Das Relief wird durch die schillerndste Polychromie gehoben, der Maler „ahmt mit peinlicher Genauigkeit die mannigfache Farbung der orientalischen Stoffe nach, die Leibrocke mit einheitlich blauer, purpurner oder rother Grundfarbe, bestickt mit kleinen Carreaux oder geschmuckt mit einem andersfarbigen Einsatz, die Aufschlage, die von den Aermeln, die Aermel, die von den Manteln abstechen, die gestreiften, getupfelten oder gelegentlich in drei Tonen tigerartig gefarbten Hosen, die Satteldecken mit ihren schimmernden Litzen und aufgestickten Verzierungen“[3]) Das buntscheckige Costum der Orientalen liefert die allerkuhnsten Gegensatze gelbe Tone heben sich da von blauen ab, rothe Aermel vertragen sich mit Aufschlagen vom lebhaftesten Blau Ein ausgezeichnetes Aquarell, das ich der Gute des Architekten Eustache, eines Stipendiaten der Académie de France in Rom, verdanke, ermoglicht es, hieruber sich ein Urtheil zu bilden (Taf VIII)[4]) Es zeigt den persischen Jager ganz rechts auf dem grossen Bild mit der Löwenjagd, er ist eben dabei, einem Hirsch einen kraftigen Hieb mit seiner Axt zu versetzen Die Bemalung beschrankt sich nicht auf die Kleider, auch die Kopfe mit ihrem braunrothen Haar, mit ihren Augen, deren blaue oder braune Iris sorgfaltig angegeben

1) Vgl Band I, S 365 ff

2) Vgl den Fries am Sarkophag der Klagefrauen und die polychromen Einzelheiten des Alexandersarkophags Nécropole royale à Sidon, pl XI und XXXVI

3) Th Reinach, Gaz des Beaux-Arts, a a O

4) Ich danke Herrn Eustache auch an dieser Stelle verbindlichst für seine Gute Die Figur, die er wählte, gehört zu denen, die ihre Farbung noch heute am besten beibehalten haben

des Leidens das Hauptgewicht legte und lediglich zum Zweck des Gegensatzes die athletischen Formen des Halbgotts so kraftig angab Das war, wie wir schon wissen, auch der vorherrschende Zug bei seinem Herakleskoloss in Tarent In dieser Hinsicht hat Lysipp wohl eine ganz neue Vorstellung in die Kunst eingefuhrt, denn er lieh jenem Ideal ubermenschlicher Korperkraft Gestalt, das spater in gleicher Weise den erfinderischen Geist des machtigsten italienischen Meisters beschaftigen sollte, es besteht in der That etwas wie Verwandtschaft zwischen seinen Darstellungen des trauernden Herakles und jenen grossartigen Sklavengestalten, die der Meissel Michelangelo's ins Leben rief

In der Zeit Lysipp's neigt das Portrat immer mehr zum Realismus Wir sehen, wie diese Stromung schon mit Silanion hervortrat Einen entscheidenden Einfluss auf den Portratstil ubte aber eine neue Erfindung, die merkwurdigerweise dem Bruder Lysipp's, Lysistratos, verdankt wird Dieser Lysistratos war nur ein sehr unbedeutender Bildhauer, und sein Name ware langst vergessen, wenn er nicht das technische Verfahren des Gipsabgusses nach der Natur erfunden hatte „Das Bild eines Menschen," sagt Plinius, „druckte in Gips vom Gesichte selbst zuerst Lysistratos ab und seine Erfindung ist es, einen Ausguss von Wachs aus dieser Gipsform zu nehmen und denselben verbessernd zu uberarbeiten (emendare) So begann er, fahrt Plinius fort, die Aehnlichkeit in allen Einzelheiten (similitudines) wiederzugeben, wahrend man fruher bestrebt war, die Portrats so schon als moglich zu bilden" [1]). Vielleicht wurde er zu diesem Verfahren durch ein anderes geleitet, dessen Erfindung ihm Plinius gleichfalls zuschreibt, namlich durch die Herstellung von Abgussen nach Statuen [2]) Lysistratos brachte damit ein Verfahren auf, das die Bildhauer der italienischen Renaissance, besonders die der florentinischen Schule, im 15 Jahrhundert ihrerseits handhaben sollten [3]) Die Zeitgenossen Verrocchio's stellten gleichfalls Todtenmasken her, und, wie Vasari versichert, sah man in Florenz in den Wohnhausern viele solche Portrats „so gut angefertigt, dass sie zu leben schienen" Die Historiker der Renaissance bringen ohne Aus-

1) Plinius, Nat Hist, 35, 153.

2) Plinius, ebenda Vgl Perkins, Du moulage en plâtre chez les anciens, 1869

3) Vgl Courajod, Mém de la soc des Antiquaires de France, 1882, p 163—235, und Müntz, Hist de l'art pendant la Renaissance, I, p 292

nahme mit der Anwendung dieses Verfahrens die Entwickelung zum Naturalismus in Zusammenhang und kommen zu dem Ergebniss, dass die florentinische Schule aus lauter Streben nach anatomischer Wahrheit schliesslich ihren Werken ein krankhaftes, leichenartiges Aeusseres verliehen habe[1]) Wie stand es damit in Griechenland? Wir konnen leider nicht vollkommen ermessen, welche Folgen diese Erfindung des Lysistratos fur seine Zeitgenossen hatte, jedenfalls bekam damit die Plastik ein machtiges und gefahrliches Mittel in die Hand, um die individuelle Aehnlichkeit mit rucksichtslosester Deutlichkeit wiederzugeben

Wir kennen Lysipp's Werke zu wenig, um bestimmen zu konnen, in welchem Umfang er sich das von seinem Bruder ersonnene Verfahren zu eigen machte Unter den zahlreichen Portrats, die ihm die antiken Texte zuweisen, waren ziemlich viele nur zum Schein Portrats, indem sie langst abgeschiedene Personlichkeiten darstellten[2]) So waren die Bildnisse der sieben Weisen und ebenso das der Dichterin Praxilla naturlich nur conventionelle Werke Auch eine Bronzestatue des Sokrates, die im Pompeion zu Athen stand, war von alteren Vorbildern abhangig Ein Bild des Aesop dagegen war seine eigenste Schopfung Man hat vorgeschlagen, sie in einer sehr realistisch aufgefassten Marmorbuste der Villa Albani wieder zu erkennen[3]), aber Aristodemos, ein Schuler Lysipp's, ist gleichfalls dafur bekannt, dass er ein Portrat des Fabeldichters schuf, so dass dies Werk ebenso gut auf ihn wie auf Lysipp zuruckgehen konnte Aus der Zahl der anderen Portrats, die unter Lysipp's Namen gehen, ist noch das des Pythes von Abdera zu erwahnen, dieser war eine Art Condottiere, und die fremden Soldner, die er fuhrte, hatten ihm zwei Statuen in Olympia errichtet, bemerkenswerth ist ferner ein Bildniss des Hephastion und eines des Seleukos, das er in hohem Alter schuf, endlich und hauptsachlich seine Alexanderportrats, die uns in die glanzendste Zeit des Kunstlers versetzen

Lysipp nahm am Hofe Alexander's eine privilegirte Stellung ein Er war der officielle Bildhauer des Konigs, wie Apelles sein Maler, Pyrgoteles sein Steinschneider Kein Anderer ausser ihm hatte das

1) Courajod, a a O
2) Die antiken Texte findet man bei Overbeck, Schriftquellen, Nr 1492—1496
3) Mon inediti, III, tav 14 Vgl Helbig, Führer, II, Nr 750

Recht, die Zuge des Welteroberers in Erz zu bannen[1]), er besass offenbar das Monopol, Statuen des Konigs herzustellen Nach den Worten des Plinius zu urtheilen, der ihm eine grosse Zahl von Alexanderbildnissen zuschreibt, war das keineswegs eine Sinecure Lysipp musste in zahlreichen Exemplaren diese Portrats vervielfaltigen, die den Konig von seiner Kindheit an darstellten und nach dem Tode Alexander's fur zahllose Nachahmungen als Vorlagen dienten Die literarischen Quellen belehren uns sehr unvollstandig uber diesen Zweig seiner Thatigkeit, denn sie machen nur drei Alexanderportrats namhaft, die dem Lysipp zugeschrieben wurden Es war das zunachst eine Bronzestatue, die den Konig auf seine Lanze gestutzt und mit herausfordernd zum Himmel gerichtetem Blicke zeigte[2]) Ein Distichon, zu dem sie einen Hofpoeten begeistert hatte, stand an der Basis

> Aufwarts blicket das Bild zu Zeus, als sprach' es die Worte
> Mein sei die Erde, du selbst herrsche, o Gott, im Olymp!
> *(Αὐδασοῦντι δ' ἔοικεν ὁ χάλκεος εἰς Δία λεύσσων*
> *Γᾶν ὑπ' ἐμοὶ τίθεμαι, Ζεῦ, σὺ δ' Ὄλυμπον ἔχε*[3]))

Posidipp aber schloss ein Epigramm, zu dem das Bild Lysipp's ihm den Anlass gab, mit den Worten „Nicht sind zu tadeln die Perser, denn verzeihlich ist's fur Ochsen, wenn sie vor dem Lowen fliehen"[4]) Es war dies mehr als ein einfaches Portrat, es war eine officielle Statue, die den Eroberer Asiens in seiner ganzen Glorie zeigte, so wie er selbst der Nachwelt zu erscheinen wunschte Sodann kam der Konig in einer Gruppe von Reiterstatuen vor, die er in Dion zur Erinnerung an den ersten Kampf gegen die Perser errichten

1) Zahlreiche Zeugnisse giebt es dafur Plinius, Nat Hist, 7, 125 Horaz, Ep II, 1, 239f Cicero, ep ad familiares, V, 12, 13 Arrian, Anabasis, I, 16, 7 [Sollte damit wirklich mehr gesagt sein, als dass Lysipp das Vorrecht besass, den Konig nach dem Leben zu portratiren, und dass dieser nur ihm Sitzungen gewahrte? Vgl Fr Kopp, 52 Winckelmannsprogramm, 1892, S 4f]

2) Winter (Jahrb des arch Inst, X, 1895, Arch Anz, S 162f) bringt mit dieser Alexanderstatue eine Bronze des Louvre in Verbindung, die Longperier in seiner Notice des bronzes ant du Louvre unter Nr 632 beschreibt

3) Plutarch, de Alexandri M seu virt seu fortit, II, 2 O Riemann (Bull de corresp hellén, I, 1877, p 294, Nr 88) hat unter den von Cyriacus von Ancona abgeschriebenen Inschriften folgende Variante zu diesem Distichon gefunden *Αὐδάσσοντι δ' ἔοικεν ὁ χάλκεος ἐς Δία βλέπων Γᾶν ὑπ' ἐμοῦ τίθημι Ζεῦ, σὺ δ' Ὄλυμπον ἔχε* Die Inschrift ist unter der Rubrik „Lychnidon" abgeschrieben Die anderen Autorenstellen, die sich auf diese Statue beziehen, stehen bei Overbeck, Schriftquellen, Nr 1480—1484

4) Anthol gr, II, 50, 14

liess Ausser Alexander waren jene 25 Hetairoi der koniglichen Leibschwadron dargestellt, die beim ersten Angriff in der Schlacht am Granikos gefallen waren, Lysipp hatte Alles gethan, damit diese ehernen Reiter moglichst getreue Portratzuge bekamen [1]) Nach der Eroberung von Makedonien entfuhrte Metellus diese Statuen nach Rom und stellte sie im Innern der Saulenhalle auf, die spaterhin den Namen Porticus Octavia erhielt Schliesslich hatte Lysipp mit Leochares zusammen an jener Lowenjagd fur Delphi gearbeitet, wo man Krateros dem Konig zu Hulfe eilen sah [2])

Wenn auch Lysipp wahrend der Regierung Alexander's das Privilegium sich wahrt, allein unter Statuen des Konigs seinen Namen setzen zu durfen, so sind doch auch andere Kunstler dafur bekannt, dass sie Alexanderbildnisse schufen So kam Alexander unter den chryselephantinen Statuen vor, in denen Leochares die Familie Philipp's dargestellt hatte, desgleichen in einer Statuengruppe Euphranors (vgl o S 377) Einer der Sohne Lysipp's, Euthykrates, schuf nach dem Vorbild seines Vaters eine Alexanderjagd, und Chaireas wird als Meister einer Statue Alexander's genannt Wie viele andere Kunstler waren nothig, um die zahlreichen Bildnisse zweiter Hand herzustellen, die uber alle Stadte, wo man dem Bezwinger Asiens gottliche Verehrung zollte, verbreitet waren! Dazu kommt, dass von den Generalen und Nachfolgern Alexander's mehr als einer sich etwas darauf zu gut that, ihm ahnlich zu sehen und daher seine Haartracht, seine Kopfhaltung nachahmte [3]), wahrend die Kunstler in ihrer Augendienerei diese Aehnlichkeiten noch augenfalliger zu machen suchten Grunde genug, um an das Studium der mit dem Namen Alexander's bezeichneten Portrats mit grossem Misstrauen heranzutreten Es liegt auf der Hand, wie erheblich mehr oder weniger unmittelbare Nachbildungen den von Lysipp aufgestellten Typus abandern konnten Von Plutarch besitzen wir eine ziemlich genaue Beschreibung von diesem lysippischen Typus als Hauptzuge im Antlitz Alexander's, die er

---

1) Overbeck, Schriftquellen, Nr 1485—1489

2) Wir erwähnten schon das Relief im Louvre, das darauf zurückzugehen scheint (s oben Fig 159) Auch das Bild auf einem Medaillon aus dem Schatz von Tarsos, das uns Alexander zeigt, wie er in voller Rüstung den Lowen jagt, ist vielleicht von einer anderen Gruppe des Lysipp abhängig (Fig 229) Vgl Longpérier, Oeuvres, III, pl IV, p 199

3) So Demetrios Poliorketes Vgl Plutarch, Demetrios, 41 und Six, Röm Mitth, VI, 1891, S 283 ff. Plutarch (Pyrrhos, 8, 48) berichtet denselben Zug von Pyrrhos, sowie von Pompeius (Plutarch, Pomp, 2)

einer Statue des sikyonischen Meisters entnimmt, giebt er folgende an: die leichte Neigung des Halses nach der linken Schulter (τὴν ἀνάτασιν τοῦ αὐχένος εἰς εὐώνυμον ἡσυχῇ κεκλιμένου), das Männliche und Löwenähnliche der Erscheinung (τὸ ἀρρενωπὸν καὶ λεοντῶδες), das besonders in der Anordnung der Haare sich ausgesprochen haben wird, endlich den feuchten Glanz der Augen (τὴν ὑγρότητα τῶν ὀμμάτων)[1]. Genauere Zeugnisse, an denen wir die Zuverlässigkeit der Denkmäler prüfen könnten, liefern uns die antiken Schriftsteller nicht.

Auch die Münzen helfen uns nur wenig zur Ermittelung derjenigen Bildnisse des Königs, die den lysippischen Porträts am nächsten stehen. Der jugendliche Alexanderkopf mit Elephantenfell und Ammonshörnern, wie er sich auf Münzen des Ptolemaos Soter findet, trägt ganz idealisirte Züge. Auch der Kopf auf den Münzen des Lysimachos soll zweifellos ein Alexander sein[2]), aber diese Münzen sind von ausserordentlich verschiedenem Kunstwerth, und zudem geht keine über das Jahr 306 zurück. Der auf einem Goldmedaillon von Tarsos abgebildete Kopf ist von edler Bildung (Fig. 223), doch darf man in ihm nicht mehr als einen conventionellen Typus sehen wollen. Wir bleiben somit auf die Werke der statuarischen Kunst angewiesen.

Fig. 223. Kopf Alexanders. Goldenes Medaillon aus dem Schatz von Tarsos.

Unter den auf uns gekommenen Büsten flösst eine Herme des Louvre das meiste Vertrauen ein (Fig. 224); sie wurde im Jahre 1779 in Tivoli gefunden und durch den Cavaliere Azara an Napoleon I. geschenkt; in griechischen Charakteren aus der Zeit des Augustus trägt sie die Inschrift: Ἀλέξανδρος Φιλίππου Μακεδ(ών)[3]).

1) Plutarch, Alex. M. 4 und de Alexandri M. seu virt. seu fort., II, 2.

2) Genaueres über die Alexanderporträts findet man bei Stark, Zwei Alexanderköpfe der Sammlung Erbach und des Britischen Museums, Leipzig, 1879; S. Reinach, Gaz. arch., t. XI, 1886, p. 180 ss.; Emerson, American Journal of archaeology, t. II, 1886, p. 408 und III, 1887, p. 241; Kopp, Ueber das Bildniss Alexander's des Grossen, 52. Winckelmannsprogramm, Berlin, 1892; Helbig, Collection Barracco, p. 43 und Rendiconti dell' Accad. dei Lincei, IV, 1895, p. 22.

3) Naue in v. Sallet's Zeitschrift für Numismatik, VIII, 1881, S. 29—53. Naue versucht den Nachweis, dass dieser Typus in seinen besten Exemplaren auf ein von Lysipp geschaffenes Porträt

Die Ausführung ist mittelmässig, und obendrein hat die Oberfläche des Marmors durch Corrosionen sehr gelitten. Gleichwohl findet man hier die wesentlichen Züge der Alexanderphysiognomie mit einer so schlichten Anspruchslosigkeit wiedergegeben, dass der Gedanke an ein conventionelles Bildwerk völlig ausgeschlossen erscheint. Es ist in der That nicht unmöglich, dass der Urheber der Büste sich unmittelbar von einer lysippischen Statue beeinflussen liess.

Fig. 224. Alexander, Marmorherme. (Louvre.)

Sehr gross ist auch die Versuchung, den Stil des sikyonischen Meisters in der Statue Rondanini der Münchener Glyptothek wieder zu erkennen (Fig. 225)[1]. Ist auch die Statue vielfach ergänzt, so ist doch der Kopf intact, und dieses jugendliche, von üppigen Locken umrahmte Antlitz entspricht ganz unserer Vorstellung vom jungen Alexander zu der Zeit, da ihn das Diadem noch nicht schmückte, jedenfalls erinnert die Haltung der Figur an eine Neuerung, die

zurückgeht. Vgl. Köpp, a. a. O., S. 12. Visconti, Iconographie grecque, II, pl. 2, 1—2. Arndt-Bruckmann, Griech. und röm. Porträts, Nr. 181—182. Köpp, a. a. O., S. 8 f.

1) Brunn, Beschreib. der Glyptothek, Nr. 153. Arndt-Bruckmann, 183—185. Köpp (a. a. O., S. 18) will darin eine Copie nach dem Alexander des Leochares erblicken. Aber dieser letztere war von Gold und Elfenbein und muss daher, wie Arndt richtig bemerkt, im Kürass dargestellt gewesen sein.

habe [1]) Man kennt bereits die bezeichnende Aeusserung des Plinius „Das Eigenthumliche bei Lysipp," so schreibt dieser, „besteht darin, dass er die Feinheit der Arbeit bis in die kleinsten Kleinigkeiten durchfuhrt [2]) " Diese ganz individuellen Vorzuge treten naturlich bei den Copien zuruck, wir konnen in ihnen nur einen schwachen Abglanz der lysippischen Manier zu finden hoffen Immerhin bekommen wir durch die gute vaticanische Replik seines Apoxyomenos die Vorstellung eines sehr vornehmen Stils und einer flotten und doch zugleich punktlichen Ausfuhrung, die sich bis auf die Wiedergabe der Haare erstreckt noch die romischen Kunstkenner staunten uber diesen peinlichen Fleiss in den Einzelheiten

Aber der Stil ist nicht Alles Die Originalitat Lysipp's besteht darin, dass er entschieden die Plastik auf die Bahnen des Naturalismus geleitet hat Nicht ohne eine gewisse Ueberraschung sieht man, dass Quintilian dem Lysipp in Gemeinschaft mit Praxiteles das Lob spendet, beide seien sie der Wirklichkeit sehr nahe gekommen [3]) Wenn sie so nach Wahrheit strebten, so thaten sie es jedenfalls in sehr verschiedenem Geiste Praxiteles blieb stets der Meister jugendlicher und weiblicher Schonheit, er war ein von Idealismus erfullter, Alles reizvoll gestaltender Kunstler Lysipp dagegen suchte vor Allem die Wirklichkeit aufs Scharfste zu erfassen Sein Stolz war, wie ein romischer Dichter sagt, lebensvolle Statuen zu schaffen [4]), und er bevorzugte ganz andere Gegenstande als Praxiteles In dem Menschengetummel, wo er nach dem Rath des Malers Eupompos die Natur zu erforschen bemuht war (s o S 442), achtete er vor Allem auf die Aeusserungen des physischen Lebens, sein kraftvolles Temperament bringt es mit sich, dass er mit Vorliebe mannliche Typen, athletische Gegenstande behandelt, denen er trotz so vieler Vorganger immer noch neue Seiten abzugewinnen versteht Seine Jagdscenen, seine Reitergestalten erwecken die Vorstellung von glanzenden, kuhnen Compositionen voll Feuer und Bewegung Endlich mussen wir uns an seine Bronzekolosse erinnern, an jenen Herakles von Tarent, der uns wie eine grossartige Schopfung, wie eine machtige Apotheose

1) Plinius, Nat Hist, 34, 66

2) Ebenda, 34, 65

3) Ad veritatem Lysippum ac Praxitelem accessisse optime affirmant Quintilian, Inst Orat, XII, 10, 9

4) Gloria Lysippi est animosa effingere signa Properz, III, 7, 9

der Manneskraft erscheint, hier hatte Lysipp gezeigt, was sein urkräftiges Genie zu leisten vermochte

Vor Allem ist der Meister von Sikyon ein Neuerer Unabhängig von jeder schulgerechten Unterweisung, zerbricht er im Bewusstsein seiner eigenen Originalität die alten Formeln, die von der argivischen Schule so lange hochgehalten worden waren, er lehnt sich gegen die von Polyklet aufgestellten Grundsätze auf, und es macht den Eindruck, als ob mehrere seiner Werke dem Geist des Widerspruchs gegen den glorreichen Meister des fünften Jahrhunderts ihr Dasein verdankten Dem Kanon Polyklet's stellt er ein neues System der Proportionen entgegen, und zwar als das Ergebniss einer wohlüberlegten Reaction, denn nach Plinius beobachtete auch er die Symmetrie, d h die Gesetze, die für die richtige Wahl der Proportionen maassgebend sind, aufs Sorgfältigste[1]) Aber dieser neue Kanon zwingt der Kunst nicht eine beengende Regel auf, er ist auf einem Princip der Freiheit aufgebaut Nach Lysipp hat der Künstler das Recht, die Natur sich auszulegen und den Proportionen nach Bedarf Zwang anzuthun, hat er doch den Menschen darzustellen, so wie er sein sollte Man begreift, wie demgemäss derselbe Künstler für die elegante Gestalt eines jungen Mannes einen kleinen Kopf bei schlankem Körperbau wählen konnte, während er, um den Gedanken übermenschlicher Kraft zum Ausdruck zu bringen, den Leib des Halbgotts mit überladen kräftiger Musculatur ausgestattet hat — zwei sehr verschiedene Typen, die gleichwohl in ihrer Anlage durchaus consequent sind Indem Lysipp aus Rücksicht auf die gewünschte Wirkung zu übertriebenen Formen greift, bleibt er nur sich selbst getreu

So unabhängig er als Künstler ist, er knüpft doch immer durch leise Anklänge an irgend einen seiner Vorgänger an Möglicher Weise haben die Werke des Skopas auf Lysipp einen bestimmenden Einfluss ausgeübt[2]), denn die beiden Meister haben einen wesentlichen Zug gemein die Vorliebe für das Pathetische Ein Herakles, der unter dem Gewicht seiner harten Arbeiten zusammenbricht, ein Alexander, der einen herausfordernden Blick gen Himmel sendet, das sind Motive,

1) Non habet latinum nomen symmetria quam diligentissime custodivit Plinius, Nat Hist., 34, 56

2) Vgl Furtwängler, Meisterwerke, S 520, 597

die von dramatischer Erregung und von dem Wunsche zeugen, durch andere Mittel als nur durch vollendet schöne Formen auf die Seele zu wirken. Naturalismus und Pathos scheinen in der That die augenfälligsten Merkmale der Kunst Lysipp's zu sein; sie bezeichnen ihn als den Meister, der die Weiterentwickelung der Kunst zum Hellenismus hin vor allen anderen förderte. Unter den mancherlei Einflüssen, die in der Diodochenzeit zusammenwirken mussten, damit eine neue Kunst erblühte, war der von Lysipp ausgeübte der maassgebendste; durch seine Schuler beeinflusste er auch noch das folgende Jahrhundert. Sehr bezeichnend ist der Eifer, mit dem das Kunstgewerbe seinen Stil, seine Typen, seine Lehre von den Proportionen sich zu eigen machte. Die Fabrikanten von kleinen Bronzen und Terracotten des dritten Jahrhunderts machten bei seinen Werken zahlreiche Anleihen, insbesondere lebten die Koroplasten von Smyrna von der Nachbildung der von ihm oder seinen Schulern geschaffenen Typen [1]), und da die Erzeugnisse des Kunstgewerbes oft den Maassstab für die Volksthümlichkeit der grossen Meister abgeben, so lehren uns die Terracotten der hellenistischen Zeit, welches fabelhaften Ansehens noch lange nach seinem Tod der bestallte Hofbildhauer Alexander's sich erfreute.

Mit Lysipp geht dasjenige Jahrhundert zu Ende, das in der Geschichte der griechischen Kunst die classische Periode abschliesst: die Plastik des vierten Jahrhunderts stellt sich uns in der That als unmittelbare Erbin der grossen Meister dar. Sie entfaltet ihre Thätigkeit an denselben Mittelpunkten des griechischen Lebens, wo auch die alten, glorreichen Schulen ins Dasein getreten waren: Athen, Argos und Sikyon behaupten noch immer ihre führende Stellung. Bis auf Lysipp bleiben die Vorwürfe, die von den Künstlern behandelt werden, so ziemlich dieselben, die seit dem sechsten Jahrhundert für Generationen von Künstlern immer und immer wieder

1) Vgl. S. Reinach, Esquisses archéologiques, p. 228—231. E. Pottier, Les statuettes de terre cuite, p. 191.

hatten herhalten müssen. Die decorative Plastik lebt nach wie vor von den alten nationalen Heldensagen, das historische Genre tritt mit dem Alexandersarkophag zunächst nur zaghaft ins Leben. Göttliche Typen, mythologische Legenden, fromme Allegorien, Verherrlichung der an den Nationalspielen preisgekrönten Sieger, Darstellungen für den Grabeschmuck, das sind noch immer die Quellen, aus denen die Plastik ihre Anregung schöpft. So hört die Kunst auch jetzt nicht auf, mit den Formen des nationalen Lebens, das im Stadtstaat seinen Mittelpunkt besitzt, in Uebereinstimmung zu bleiben, sie verleugnet auch jetzt in nichts ihren Ursprung.

Wenn etwas sich geändert hat, so ist es der Geist, in dem die Plastik diese Jahrhunderte alten Vorwürfe neuerdings behandelt. Die Zeitgenossen eines Skopas und Praxiteles standen den göttlichen Gestalten, die von den alten Meistern mit kindlichem Glauben und frommem Schauder betrachtet wurden, wesentlich freier gegenüber. In Ermangelung von höheren Regungen dichteten sie alle Empfindungen, die das Menschenherz bewegen, ihren Göttern an, so bringen sie diese dem Menschengeschlecht näher. Man darf es aussprechen, ohne paradox zu erscheinen, dass wir die Aphrodite von Knidos besser verstehen als die Parthenos, Praxiteles und Skopas stehen uns eben näher als Phidias. Indem die Kunst die Höhen verliess, zu denen die alten Meister des fünften Jahrhunderts sie emporgehoben hatten, beachtete sie mit grösserem Interesse das wirkliche Leben. Mit einer Feinheit, die durch eine hoch entwickelte Cultur noch gesteigert war, hat sie alle Schattirungen des menschlichen Empfindens ergründet, von den heiter lächelnden Gestalten des Praxiteles bis zu den dramatischen des Skopas und den pathetischen des Lysipp hat sie alle Aeusserungen des Gemüthslebens in den Bereich ihrer Darstellungen gezogen, mit einem Wort, das Leben erschien ihr unter jeglichem Gesichtspunkt liebenswerth. Ist es da zu verwundern, wenn nun der Naturalismus seinerseits sich geltend macht und besonders in der Porträtkunst festen Boden fasst? Bei dem beständig zunehmenden Streben nach lebenswahrer Darstellung der Wirklichkeit musste sich das mit Nothwendigkeit ergeben.

Nachdem die Meister des vierten Jahrhunderts ihre Werke geschaffen, hat man den Eindruck, als sei Alles gesagt, und als könne

die Kunst sich jetzt nur noch wiederholen. Und doch ist dem nicht so. Indem die Zerbröckelung des makedonischen Weltreichs die überlieferten Formen des griechischen Lebens sprengte, schuf sie ganz neue Daseinsformen, denen die Kunst mit wunderbarer Geschmeidigkeit sich anpassen sollte. Es sollte ihr gelingen, die alten Kunstformeln mit neuem Leben zu durchdringen, ja selbst einige ganz neue Formeln aufzufinden, und indem sie geschickt ermittelte, welche von den leitenden Grundgedanken der grossen Meister noch nicht erschöpfend verwerthet waren, legte sie noch zwei Jahrhunderte lang von der erstaunlichen Fruchtbarkeit des griechischen Genius das glänzendste Zeugniss ab.

Fig. 229. Alexander auf der Löwenjagd. Goldmedaillon aus dem Schatz von Tarsos. (Revers zu Fig. 223.)

Fig 230 Tritonen und Nereiden, vom Fries mit der Hochzeit des Poseidon und der Amphitrite
(Munchen, Glyptothek.)

DRITTES BUCH

DIE HELLENISTISCHE KUNST.

ERSTES KAPITEL

DAS ENDE DER ALTEN SCHULEN

Wie die Geschichtschreiber Alexander's des Grossen erzahlen, opferte der Bezwinger Asiens, als er bei der Indusmundung die Gestade des Indischen Oceans erreichte, dem griechischen Gott Poseidon Stiere und brachte ihm mit einem goldenen Becher, den er darauf in die Fluthen schleuderte, Trankopfer dar Es war das gewissermaassen die feierliche Weihe eines grossen geschichtlichen Ereignisses die Besitzergreifung des Orients durch den griechischen Genius Der Konig von Makedonien durfte sich damals sagen, dass sein Traum zur Wirklichkeit geworden Asien war fur eine uberlegene und menschlich hoher stehende Gesittung erobert, die orientalische und hellenische Welt unter der Fuhrung einer griechischen Macht geeint Der Tod Alexander's vernichtete die weitausschauenden Plane, die sein einzig kuhner Idealismus ihm eingegeben hatte Das grosse, so hastig gegrundete Weltreich wird getheilt und zerstuckelt, nach blutigen Kampfen erstehen auf seinen Trummern zahlreiche Monarchien, die fur einen Augenblick geschaffene politische Einheit bricht fur immer aus einander Und doch bleibt von Alexander's Werk etwas bestehen „die Verschmelzung des hellenischen Wesens

mit dem der Volker Asiens, die Schaffung eines neuen, westostlichen Culturlebens, die Einheit der geschichtlichen Welt in der hellenistischen Bildung"[1]), mit einem Wort der Hellenismus, d h eine neue Form des erweiterten, geeinigten, mit wunderbarer Expansionskraft ausgestatteten griechischen Geistes Das alte Hellas ist todt und mit ihm der unabhangige, freie Stadtstaat, der Heerd fur die Religion der Vorfahren, den ein engherziger Patriotismus eifersuchtig vertheidigt hatte, dafur zieht der Hellenismus jetzt aus, um die alte Welt sich zu erobern Es giebt fur den Griechen keine engere Heimath mehr, aber dafur ersteht ihm ein grosses Vaterland, das er uberall wiederfindet, wo die Sitten, die Vorstellungen und die von Grund aus humane Gesittung Boden fassten, die gleichsam das gemeinsame Erbtheil seiner Rasse sind

Man hat schon oft hervorgehoben, was sich aus dieser Umgestaltung der alten Welt nothwendig ergeben musste[2]) eine Verfluchtigung der nationalen Vorurtheile, eine Erschutterung des religiosen Glaubens, deren deutlichstes Symptom die Vermischung der fremdlandischen Culte mit den hellenischen ist, die Entwickelung einer „nivellirenden Cultur," die den Verfall der Sitten unmittelbar nach sich zieht, und gleichzeitig damit ein sehr lebendiges geistiges Leben, das Aufbluhen einer ausserordentlich fortgeschrittenen Wissenschaftlichkeit mit einem Forschungstrieb, der sich auf alle Gebiete des menschlichen Wissens erstreckt alle diese Thatsachen sind so bekannt, dass es werthlos ist, langer dabei zu verweilen Wir mussen unsere Aufmerksamkeit ganz besonders den neuen Bedingungen zuwenden, unter denen die hellenistische Kunst sich entwickeln sollte

Zunachst ist zu bemerken, dass die Mittelpunkte des kunstlerischen Schaffens sich geographisch verschieben Die Hauptstadte der neu entstandenen Konigreiche, Pergamon, Antiochia, Seleukia, Alexandria, uben eine machtige Anziehungskraft auf die Kunstler aus, die von den alten griechischen Stadten, verarmt und verfallen, wie sie sind, nicht mehr gefesselt werden Das Leben zieht sich nach und nach von Athen, Argos und Sikyon zuruck, es fluthet nach Kleinasien hinuber, nach Syrien und Aegypten Nur die Inse, Rhodos bildet inmitten dieser Monarchien einen unabhangigen Staat

1) J G Droysen, Geschichte des Hellenismus, II^2, 2, S 358

2) Droysen, a a O, I^2, S 301 ff.

wo eine blühende Kunstschule noch wie eine jener alten griechischen Schulen sich darstellt. Die ausgeprägte Eigenart der Schulen, die schon im vierten Jahrhundert durch gegenseitige Beeinflussung sehr abgeschwächt worden war, verschwindet mehr und mehr, und eine gewisse Einheitlichkeit greift in der Kunst wie im sonstigen griechischen Geistesleben Platz. Zudem giebt es keine grossen Meister mehr, die ihren Stil anderen aufdrängen und eine Tradition begründen, es giebt gewisse Gedankenrichtungen, die sich sehr schnell allen mittheilen, es giebt Strömungen, die auch die Kunst in eine und dieselbe Richtung drängen, die Sitten und der Geschmack sind in dieser Hinsicht mächtiger als die persönliche Eigenart der Künstler.

Auch die Bedingungen der künstlerischen Production sind andere geworden. Die Künstler arbeiten hauptsächlich für griechische Fürsten, die auf Verschönerung ihrer aufblühenden Hauptstädte bedacht sind, oder für Städte, die um die Wette die neuen Herren der Welt umschmeicheln, oder für Privatleute, die sich als Kunstliebhaber fühlen und bemüht sind, ihre Wohnräume mit bisher unbekannter Pracht auszustatten. Es gilt viel und rasch zu produciren, oft muss in grossem Maassstab gearbeitet werden, um der Vorliebe für prunkhafte Kolossalwerke zu genügen, die seit der Berührung mit dem Orient um sich greift. Auf die stilistische Feinheit wird nicht mehr das Hauptgewicht gelegt, wie in den Zeiten, wo der griechische Geist von dem Bedürfniss nach vollendet feiner und harmonischer Durchbildung geradezu beherrscht war. Unter dem gewissermaassen exotischen Einfluss Asiens droht das so glückliche Ebenmaass, das der griechische Geist so lange behauptet hatte, sich zu verlieren, wir sehen einen neuen Geschmack sich breit machen, der vor Allem das Effectvolle, das bestechend Gefällige, das theatralisch Prunkhafte zu schätzen versteht. Den mannigfachsten Ansprüchen zu genügen, Kunstformeln zu finden, die sich den Bedürfnissen einer neu geschaffenen Gesellschaft anpassen, schöpferisch zu bleiben, während doch schon Alles ausgesprochen zu sein scheint, darin besteht die schwere Aufgabe, die der hellenistischen Kunst zufällt: eine weniger lebenskräftige, weniger eigenartige Kunst als die griechische wäre ihr erlegen.

Die Künstler der Diadochenzeit widmeten sich dieser Aufgabe mit ungebrochenem Muth. Weit entfernt davon, sich auf eine unfruchtbare Nachahmung des früher Geleisteten zu beschränken, ver-

stehen sie es vortrefflich, Kinder ihrer eigenen Zeit zu sein. Das will aber mit nichten heissen, dass sie das reiche, von den alten Meistern überkommene Erbe verachtlich behandelt hätten. Sie werden uns als gelehrige Künstler erscheinen: haben sie doch Jahrhunderte fruchtbarsten Schaffens hinter sich, aber ihre Gelehrigkeit wird sich als sehr erfinderisch erweisen, wir werden sehen, dass sie die so oft behandelten Vorwürfe zu variiren und zu combiniren verstehen, um überraschende Wirkungen damit zu erzielen und neue Auffassungen in sie hineinzutragen. Vor Allem sollten sie Originalität beweisen, indem sie auf bisher wenig betretenen Bahnen sich eifrigst versuchten. In ihrem Streben nach Naturwahrheit sehen wir sie bis an die Grenze des gewagtesten Realismus gehen und der individuellen Wahrheit mit einer Art von Erbitterung nachjagen. Neugierig halten sie Umschau in dieser so mannigfaltigen, griechisch-orientalischen Welt, wo so viele verschiedene Volksstämme sich tummelten und mit einander mischten, gewissenhaft beobachten sie auch die fremdartigsten Typen, für die man zur Zeit der classischen Kunst nur eine hochmüthige Geringschätzung an den Tag gelegt hatte. Nach dem Vorgang der alexandrinischen Dichter interessiren sie sich für das Leben der kleinen Leute und entnehmen der malerischen Behaglichkeit des ländlichen Lebens künstlerische Anregung. Mit einem Wort, sammtliche Bethätigungen des Lebens, von dem hochdramatischen Ausbruch der Leidenschaften bis zur geistreichen Anekdote, bis zum bescheidensten Vorgang der Alltäglichkeit versuchen sie zur Darstellung zu bringen. Man sieht, die Kunst hat sich nie weitere Ziele gesteckt, ihr Gebiet ist nie umfangreicher gewesen. Allerdings ist auch die Versuchung zu Ausschreitungen und Uebertreibungen eine grosse: bei ihren hochgesteckten Zielen sollten die hellenistischen Bildhauer nicht selten jenes sichere Gefühl für das rechte Maass einbüssen, das ein Hauptvorzug der classischen Kunst gewesen war. Aber dürfen wir deshalb das Wort „Verfall" auf diese Zeit anwenden? Billiger und gerechter ist es jedenfalls, wenn wir ohne Voreingenommenheit an das Studium einer Entwickelung herantreten, mit der eine neue Zeit ihren Anfang nimmt. Zum Mindesten können wir einer so lernbegierigen, strebsamen Kunst, deren Lebensfähigkeit sich so kraftvoll äussert, unsere Sympathie nicht versagen.

Wenn man die charakteristischen Züge der hellenistischen Entwickelung genau ins Auge fasst, so wird es dadurch nur schwieriger,

ihre geschichtlichen Grenzen festzulegen. Man kann zur Noth zugeben, dass sie mit der Eroberung durch die Römer ihren Abschluss findet. Plinius scheint dem Datum der 156 Olympiade (155 v. Chr.) eine ganz besondere Wichtigkeit beizumessen: mit ihr beginnt seines Erachtens nach einer Zeit des Niedergangs eine Art Renaissance[1]. In der That ist dies der Zeitpunkt, wo die griechische Kunst sich anschickt, Rom und Italien zu erobern, wo die griechisch-römische Kunst ihr Entstehen feiert. Aber wann entsteht der hellenistische Stil? Die von uns in ihren Ursachen aufgedeckte Entwickelung nimmt keineswegs genau am Tage nach Alexander's Tod ihren Anfang. Zwischen dem Jahre 323 und der Erbauung des grossen pergamenischen Altars, wo die neue Kunst so recht zeigt, was sie kann, vergeht noch mehr als ein Jahrhundert. Während des dritten Jahrhunderts lebt die Tradition der vorangehenden Zeit in mehr als einer Hinsicht weiter, zudem tritt die neue Bewegung, die sich jetzt der Kunst mittheilt, nicht aller Orten mit derselben Stärke auf. Schaut man näher zu, so sieht man, dass gewisse Gegenden mehr als andere einer Art von conservativer Richtung huldigen, und so muss es auch sein, da die nach 150 einsetzende Renaissance in Wahrheit als eine Rückkehr zu den alten Formeln, als eine Reaktion gegen die Uebertreibungen des hellenistischen Stils sich darstellt. Um also methodisch vorzugehen, müssen wir vor Allem diese Nachklänge des classischen Geistes verfolgen, wir müssen den Fortbestand der alten unter dem Einfluss des Praxiteles, Skopas und Lysipp entstandenen Schulen, die noch unter den ersten Nachfolgern Alexander's Vertreter zählen, einer genaueren Prüfung unterziehen.

§ 1. DIE ATTISCHE TRADITION.

Nach der letzten Kraftentfaltung, die bei Krannon (i. J. 322) zusammengebrochen war, hatte Athen seine Unabhängigkeit eingebüsst. Seit Demosthenes gestorben, Hypereides zur Hinrichtung ausgeliefert, die nationale Partei zum grössten Theil in die Verbannung getrieben war, hatte es aufgehört politisch zu existiren, die makedonische Besatzung auf Munichia genügte allein schon, um die Stadt an ihren Verfall zu gemahnen. Trotzdem vermochten die

1) Plin., Nat. Hist., 34, 51.

Athener unter der makedonischen Oberhoheit wenigstens den Schein der geistigen Ueberlegenheit aufrecht zu erhalten Der Herr, den Kassander ihnen gegeben hatte, Demetrios von Phaleron, war ein wissenschaftlich gebildeter Mann, ein Kunstler und obendrein ein geschickter Beamter, der fur Athen zehn Jahre des Friedens und materiellen Gedeihens herauffuhrte [1]) Unter seiner Verwaltung (317—307) sind die Werkstatten der Kunstler in vollem Betrieb In weniger als einem Jahr errichtet man ihm 360 Statuen, die ihn zu Pferd oder zu Wagen darstellen, der grosse Maler Protogenes arbeitet damals an der Ausschmuckung des Buleuterion, der Architekt Philon vollendete die grosse Saulenhalle, die man in Eleusis vor dem Sekos zu erbauen begonnen hatte [2]) Doch das sollte auch die letzte Glanzzeit der attischen Kunst sein Nach der scheinbaren Unabhangigkeit, die ihm Demetrios Poliorketes spaterhin verlieh, nach den kriegerischen Anwandlungen, die dann im chremonideischen Kriege unterdruckt wurden, sollte Athen politisch zur Bedeutung einer Provinzialstadt herabsinken Seinem erloschenen Ruhme galten die Schmeicheleien, die ihm von den neuen Herren der griechischen Welt verschwenderisch zu Theil wurden

Die Kunstler, die unter den ersten Nachfolgern Alexander's die attische Schule ausmachen, lehnen sich hauptsachlich an Praxiteles an Der grosse Bildhauer hatte zwei Sohne, Kephisodot den jungeren und Timarchos, hinterlassen, die beide wie geschaffen waren, um seine Tradition fortzupflanzen Plinius setzt sie um das Jahr 296 (121. Olympiade) an [3]) Wenn dieser Zeitansatz richtig ist, so soll damit jedenfalls das Ende ihres kunstlerischen Schaffens bezeichnet werden, denn zur Zeit des Demetrios von Phaleron stehen sie in voller Thatigkeit Fur Kephisodot wird dies durch eine eleusinische Inschrift bezeugt, sie enthalt die Widmung eines von ihm ausgefuhrten Weihgeschenks „an die beiden Gottinnen", das in der von Philon erbauten Saulenhalle Aufstellung gefunden hatte [4]) Zu Ende des vierten Jahrhunderts setzten die beiden Bruder ihre Namen auch unter das Portrat einer Poliaspriesterin, einer Tochter des Lysistratos von Bate,

1) Vgl E Curtius, Stadtgeschichte von Athen, S 225—231

2) Von ihr scheint eine Karyatide zu stammen, die auf dem Haupt die mystische Lade tragt und im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge sich befindet Michaelis, Anc marbles in Gr Britain, p 242, 1

3) Plinius, Nat Hist, 34, 51

4) Löwy, Inschr gr Bildh, Nr 111

der im Jahre 341 Prytan war[1]) Sie spielen also eine Rolle bei dem Aufschwung der Kunst, der unter der Regierung des Demetrios von Phaleron sich vollzog

Die Signaturen der beiden Meister kommen haufig vereinigt vor In dem Mimus, wo der Dichter Herondas zwei Schwatzbasen auf die Scene bringt, die sich die Sehenswurdigkeiten des Asklepieion auf Kos betrachten, bleiben die Frauen vor einer Statue stehen „Welcher Kunstler," so fragt die eine, „hat denn eigentlich dies Marmorbild geschaffen? Und wer hat es gestiftet?" Antwort „Die Sohne des Praxiteles Siehst du nicht ihre Namen am Postament? Der Stifter aber ist Euthias, des Praxon Sohn"[2]) Mehrere auf uns gekommene Inschriften bezeugen die Dauer dieser gemeinsamen Thatigkeit Kephisodot und Timarchos fuhren in Gemeinschaft auch ein Weihgeschenk fur Leute von Megara aus, ferner eine Enyo fur den Arestempel in Athen und einen Kadmos fur Theben[3]) Ihre Namen standen unter den holzernen Bildnissen des Redners Lykurgos[4]) und seiner drei Sohne Habron, Lykurgos und Lykophron, die sicher erst nach 324, dem Todesjahr des athenischen Redners, errichtet wurden und zweifellos auch spater sind als das Jahr 306/5, wo Habron das Amt eines Schatzmeisters der Kriegskasse verwaltete Endlich schufen sie noch im Verein das Portrat des Menander, das im Dionysostheater unter den Statuen der beruhmten Dichter seinen Platz erhielt Da Menander im Jahre 291 starb, so konnen die beiden Bruder dies Portrat ganz bald nachher geschaffen haben Man hat oft vorgeschlagen, eine Copie desselben in einer Statue des Vatican zu erblicken, die zusammen mit einem Bildniss des Komödiendichters Poseidippos auf dem Viminal gefunden worden ist (Fig 231)[5]) Aber seit die Basis des Originalwerks mit den Namen des Kephisodot und Timarchos wieder zum Vorschein gekommen ist[6]), hat man sich davon uberzeugt, dass sie fur die vaticanische Statue zu schmal ist, und damit fallt die Gleichsetzung von selbst Es ist sogar fraglich, ob wir diesem Mann mit glatt rasirtem Gesicht, spottischem Mund, feinen und etwas muden Zugen, der mit zwanglosem Behagen in

1) Lowy, ebenda, Nr 109
2) Herondas, Mimus IV
3) Lowy, a a O, Nr 110 — Pausanias, I, 8, 4 — Pausanias, IX, 12, 4
4) Pseudoplutarch, Vita decem orat, Lykurgos, 38
5) Helbig, Führer, I, Nr 198
6) Lowy, Inschr gr Bildh, Nr 108

seinem Lehnstuhl sitzt und träumerischen Gedanken nachzuhängen scheint, den Namen Menander geben dürfen[1]. Die Bonner Doppel-

Fig. 231. Sogenannter Menander. (Rom, Vatican, Galerie der Statuen.)

herme mit den Köpfen des Aristophanes und Menander zeigt die

1) Vgl. die von Furtwängler (Meisterwerke, S. 532, Anm. 2) geäusserten Bedenken. [Das wahre Bildniss des Dichters glaubt Studniczka (Berliner Philolog. Wochenschrift, 1895, S. 1627) jetzt nachweisen zu können.]

Züge des athenischen Dichters entschieden etwas anders. Immerhin scheint die vaticanische Statue einen Zeitgenossen Menanders darzustellen und kann uns demnach von dem Stil der attischen Sculpturen in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts eine Vorstellung geben.

Auch von Kephisodot allein kennen wir aus den Schriftquellen mehrere Werke: so ein Weihgeschenk an Demeter und Kore, dessen Widmung auf uns gekommen ist [1]), ferner Bildnisse der Dichterin Myro von Byzanz und Anyte von Tegea. Die Römer fanden viel Geschmack an seinem Stil; mehrere seiner Statuen wurden nach Rom verschleppt, so hatte Asinius Pollio eine Aphrodite Kephisodot's unter die von ihm gesammelten Kunstwerke aufgenommen, so stand seine Leto auf dem Palatin, sein Asklepios und seine Artemis in der Porticus der Octavia [2]). Besonders wurde ein zu Pergamon befindliches Werk von ihm, das den räthselhaften Namen Symplegma führte, mit Lob genannt. Wir wissen nicht, ob dies eine erotische Gruppe, etwa ein Satyr oder eine Nymphe in enger Umschlingung war. Von Bedeutung für uns ist das von Kunstliebhabern über die Feinheit der Arbeit gefällte Urtheil: danach war der Marmor so weich behandelt, dass man bei der Berührung die Empfindung von Fleisch hatte [3]). Kephisodot erscheint uns demnach als der würdige Erbe des Praxiteles, als ein Virtuos der Marmorbildnerei.

Wir werden ein vollständigeres Bild von der attischen Kunst zu Ende des vierten Jahrhunderts bekommen, wenn wir uns an einige Werke halten, die augenscheinlich von Typen des Praxiteles sich herleiten. Darüber kann nämlich kein Zweifel herrschen, dass die Schule des Praxiteles mehrere Schöpfungen des grossen Meisters wieder hervorgesucht hat, nicht ohne sie dem neuen Geschmack anzupassen. Als eine unmittelbare Reminiscenz an den Hermes von Olympia stellt sich, wie wir sahen, der Hermes des Belvedere dar. Auch die berühmten Satyrn des athenischen Bildhauers haben gewiss mehr als eine Nachahmung hervorgerufen [4]). Verwandt mit ihnen

---

1) Löwy, a. a. O., Nr. 112.

2) Plinius, Nat. Hist., 36, 24.

3) Plinius, ebenda, 36, 24 [digitis corpori verius quam marmori impressis. Overbeck, Griech. Plastik, II⁴, S. 113, giebt diese Worte genauer mit dem Satze wieder: „so dass die Finger der einen Person dem Körper der anderen eher wie in Fleisch als wie in Marmor eingedrückt schienen".]

4) Bienkowski (Rev. arch., t. XXVI, 1895, p. 281, pl. VII—VIII) schreibt den Söhnen des Praxiteles das Original eines Gipsabgusses zu, den Mengs dem Dresdener Museum vermachte und der einen Satyr mit über der linken Schulter geknüpfter Nebris darstellt.

so dass ihre Werke gesucht waren, ein Beispiel dafür ist der Bildhauer Piston, von dem man im Tempel der Concordia zu Rom einen Ares und Hermes zeigte. er scheint mit den Schülern Lysipp's Beziehungen unterhalten zu haben[1]). Man würde sich demnach einer Täuschung hingeben, wollte man annehmen, dass die Unterdrückung des politischen Lebens in Athen auch den unmittelbaren Verfall der Kunst nach sich gezogen hätte. Einer der Meister, die beim Beginn des dritten Jahrhunderts den alten Ruf der attischen Schule zu erhalten sich bemühen, verdient entschieden mehr als nur eine einfache Erwähnung seines Namens. Ich meine den Polyeuktos. Er ist der Urheber einer berühmten Statue des Demosthenes. Im Jahre 280/79 unter dem Archontat des Gorgias veranlasste Demochares, der Neffe des grossen Redners, einen Volksbeschluss, der bestimmte, dass dem Gegner Philipp's eine Bronzestatue errichtet werden solle. Das von Polyeuktos geschaffene Erzbild erhob sich auf der Agora, in der Nähe des Zwölfgötteraltars und des Perischoinisma[2]). Der Künstler hatte den Demosthenes stehend abgebildet mit gesenkten Armen und gefalteten Händen, wobei die Finger so in einander verflochten waren, dass nach Plutarch ein Soldat in den Händen der Statue einige Goldstücke verbergen konnte, die er der Controle seines Hauptmannes entziehen wollte. Ein metrisches Epigramm, das auf der Basis eingegraben war, liess dem Patriotismus des Redners etwas verspätet Gerechtigkeit widerfahren: „Wäre deine Stärke, o Demosthenes, so gross gewesen wie deine Einsicht, so hätte der makedonische Ares nie über Hellas geherrscht.“ Die nachdenkliche Stellung, die verschlungene Haltung der Hände zeigt uns, welche Empfindung der Künstler in sein Werk hatte legen wollen: es stellte den in dem grossen Kampf unterlegenen Mann, den zur Verzweiflung getriebenen Vertheidiger der griechischen Freiheit dar.

Die Statue des Polyeuktos hat jedenfalls als Vorbild für die Porträts des Demosthenes gedient, die ihn aufrecht stehend und mit ähnlicher Haltung der Hände zeigen. Dahin gehört die in Knole-Park in England in der Sammlung des Lord Sackville befindliche Statue, sowie die im Braccio Nuovo des Vatican (Fig. 239)[3]). Der

---

1) Plinius, Nat. Hist., 34, 89. Löwy, a. a. O., Nr. 107.

2) Vgl. Overbeck, Schriftquellen, 1365—68. Ferner Michaelis, Die Bildnisse des Demosthenes, bei A. Schäfer, Demosthenes und seine Zeit, III², 1887, S. 424.

3) Erstere ist bei Michaelis, Bildnisse des Demosthenes, Taf. 2 (dazu S. 401, A) abgebildet. Die zweite beschreibt Helbig, Führer, I, Nr. 30. Vgl. Baumeister, Denkmäler I, S. 425, Fig. 465.

Redner ist bloss mit dem Mantel bekleidet, der mit einer gewissen Nachlassigkeit umgelegt ist. Die Arme lasst er sinken, aber die

Fig. [illegible] Demosthenes. Marmorstatue. Rom, Vatican.

Hande sind nicht in einander gefaltet, sondern halten eine Papyrusrolle, gerade als hatten die Copisten, indem sie die ursprungliche Haltung der Hande abanderten, ihn mehr als Redner und Schriftsteller denn als Staatsmann kennzeichnen wollen Die anderen Portrats, die in zahlreichen Busten auf uns gekommen sind, zeigen zu grosse Verschiedenheiten, als dass man sie auf dasselbe Urbild zuruckfuhren konnte Einige, wie die Buste im Britischen Museum, ubertreiben den pathetischen Ausdruck und gehen auf ein Original zuruck, das junger ist als die Ehrenstatue der Agora Andere nahern sich mehr dem von Polyeuktos behandelten Typus, so die Buste in Athen, deren energischer Gesichtsausdruck zusammt der faltenreichen Stirn und den zusammengepressten Lippen die Vorstellung von einem Leben erweckt, das dem Kampf und der Arbeit und der Verfolgung hochherziger Ziele geweiht war [1])

Die Geschichte der attischen Schule im dritten Jahrhundert ist uns zu schlecht bekannt, als dass wir ein genau datirtes Originalwerk, das mit dem Demosthenes des Polyeuktos beinahe gleichzeitig ist, unbeachtet lassen durften Im Jahre 270 trug Thrasykles, der Sohn eines Choregen, der im Jahre 320 gesiegt hatte, seinerseits bei den Dionysien den Preis als Agonothet davon Er beschrankte sich darauf, das choregische Denkmal seines Vaters Thrasyllos, das vor einer naturlichen, in die Sudwand der Akropolis getriebenen Grotte sich erhob, aufs neue herzurichten [2]) Der dorischen Porticus, die Thrasyllos aufgefuhrt hatte, fugte er eine Attika mit zwei Eckpostamenten hinzu und errichtete in der Mitte eine Statue des Dionysos, die heutzutage das Britische Museum beherbergt (Fig 240) [3]) Der Bildhauer hatte den Gott als Dionysos Melpomenos mit musikalischen Attributen dargestellt Er sass und hielt offenbar die Kithara, er war mit dem langen Untergewand und Mantel der Kitharoden bekleidet, sein Pardelfell hing ihm um die Schulter und war um die Taille durch einen Gurtel festgehalten

---

1) Ueber die Büsten des Demosthenes vgl Michaelis, a a O, S 405 Arndt-Bruckmann, Griech und rom Portrats, Taf 136—140 Helbig et Barracco, Coll Barracco, pl 62 bis, p 47 Die sitzenden Bildnisse, denen man die Benennung Demosthenes gegeben hat, sind sehr verdachtig Das im Louvre (Clarac, III, 283, 2099, A) und das in St Petersburg (D'Escamps, Musee Campana, pl 49) sind Statuen von Philosophen oder Dichtern, denen man Köpfe angepasst hat, die nicht dazugehoren

2) E Reisch, Athen Mittheil, XIII, 1888, S 383

3) Ancient Marbles, IX, pl 1 f, Athen Mitth, XIII, 1888, Taf VIII, Brunn, Denkmaler, Nr 119

Obgleich nur ein Werk zweiter Güte, so giebt uns der Dionysos des Thrasyklesmonuments doch eine recht vortheilhafte Vorstellung

Fig 240 Dionysos, Marmorstatue vom Monument des Thrasykles (Britisches Museum)

von der attischen Schule, er gestattet uns vor Allem zu beobachten, dass sie noch um das Jahr 270 dem classischen Geist und der Tradition des vierten Jahrhunderts treu blieb.

Wenn man weiter vordringt im dritten Jahrhundert, so nimmt die Mittelmassigkeit zusehends zu. Namen von Kunstlern kommen immer seltener vor, und diese Kunstler sind unbekannte Grossen. Vielleicht muss man mit einer Familie attischer Bildhauer die beiden Meister Nikeratos und Phyromachos in Verbindung bringen, die auf Delos arbeiten und ihr Talent in den Dienst der pergamenischen Konige stellen[1]). Von allen den Namen, die wir durch Inschriften kennen, wollen wir nur den des Kaikosthenes hervorheben, da ihm Plinius die Ehre ausdrucklicher Erwahnung erweist[2]). Er gehort bestimmt dem dritten Jahrhundert an, denn er fuhrt Statuen von Errhephoren aus, die geweiht wurden, als Theodote und Penteteris, deren Amtsjahre bekannt sind, Priesterinnen der Polias waren. Plinius schreibt ihm auch Statuen von Komodianten und Athleten zu und erwahnt Werke von ihm aus ungebrannter Erde (cruda opera), die sich im Kerameikos befanden. Diese letzteren stellten Amphiktyon, den sagenhaften Konig von Athen, dar, wie er bei einem Feste den Dionysos und die anderen Gotter in Empfang nimmt[3]). Die Gruppe stand in einem Gebaude, das der damals reichen und machtigen Genossenschaft der dionysischen Kunstler gehorte, Kaikosthenes konnte als Urheber von Schauspielerstatuen leicht einen Auftrag fur diese Arbeit bekommen.

Ehrenstatuen, die fur griechische, Athen protegirende Fursten errichtet wurden, Statuen von Komodianten oder Athleten, Portrats von Dichtern oder Philosophen, das sind die Vorwurfe, die von jetzt an von den namenlosen Vertretern der attischen Schule behandelt werden, hohere Aufgaben bleiben ihnen versagt. In Ermangelung anderer Eigenschaften scheinen sie wenigstens geschickte Marmorarbeiter geblieben zu sein. Eine ziemliche Anzahl von nahezu genau datirbaren Statuen zeigen, so gewöhnlich sie auch in stilistischer Hinsicht sind, doch eine flotte und sorgfaltige Ausfuhrung. Dahin gehort die zu Rhamnus gefundene Statue einer Priesterin der Nemesis und die bei derselben Ausgrabung zu Tage gekommene Statue der Themis (Fig. 241)[4]). Dies letztgenannte Werk, das den Namen

1) Sie sind uns durch eine Inschrift aus Delos bekannt, aber ihre Heimath ist nicht sicher uberliefert. Lowy (Inschr. griech. Bildh., Nr. 118) erganzt Νικήρατος Φυρόμα[χος Ἀθηνα]ῖοι ἐπόησαν.

2) Plinius, Nat. Hist., 34, 87, 36, 155. Ueber die Signaturen des Kaikosthenes vgl. Lowy, a. a. O., Nr. 113—117.

3) Milchhofer (Arch. Studien, H. Brunn dargebracht, Berlin, 1893, S. 50 ff.) identificirt sie mit vollem Recht mit der von Pausanias (I, 2, 5) erwahnten Gruppe.

4) Kavvadias, Catalog, Nr. 231, 232. Stais, Ἐφημ. ἀρχ., 1891, Taf. 4, 5.

ienes sonst unbekannten Meisters Chairestratos an der Basis tragt, ist durch nichts weiter ausgezeichnet als durch hochst verstandige Stilisirung und tadellose Ausfuhrung Der Bildhauer hatte die Vor-

Fig 241 Statue der Themis, aus dem sog Tempel der Themis zu Rhamnus (Athen, Centralmuseum)

bilder des vierten Jahrhunderts vor Augen und lehnte sich offenbar an die Artemisia des Mausoleums an (s o Fig 174) Ueberhaupt haben die Attiker kaum mehr neue Einfalle, sie leben von der Vergangenheit, verhalten sich durchaus conservativ und beschranken sich

darauf, die von den alten Meistern überkommenen Typen mit mehr oder weniger Glück zu combiniren. So dürfen wir gewiss einem Zeitgenossen des Kaikosthenes die hübsche Statue der Aphrodite mit dem Schwert zuschreiben, die bei den Ausgrabungen in Epidauros zum Vorschein kam (Fig. 242).[1] Milchhofer that Recht daran, wenn er sie mit einem Werk des Alkamenes, der berühmten Aphrodite *ἐν Κήποις* (s. o. Fig. 57), an die sie in der That durch die Form und den Stil der Gewandung erinnert, in Verbindung brachte.[2] Aber wenn er die Aphrodite von Epidauros dem Anfang des vierten Jahrhunderts zuweist, so können wir ihm darin nicht beipflichten. Man würde zu jener Zeit doch kaum die offenbar unter alexandrinischem Einfluss aufgekommene Auffassung verstehen, wonach die Göttin Lanze und Schwert als Waffen führt. Uns scheint es viel natürlicher, hierin das Werk eines Attikers aus dem dritten Jahrhundert zu erblicken, der bei seiner Darstellung der bekleideten Aphrodite dem Geschmack seiner Zeit Rechnung trug.

Fig. 242. Aphrodite mit dem Schwert, Marmorstatue aus Epidauros. (Athen, Centralmuseum.)

1) Stais, *Ἐφημ. ἀρχ.*, 1886, S. 256, Taf. 13; Kavvadias, Catalog, Nr. 263; Brunn, Denkmäler, Nr. 14; Defrasse et Lechat, Epidaure, p. 177.

2) Milchhofer, Jahrbuch des arch. Inst., VII, 1892, S. 203. Er deutet die Statue als Dike.

Wir konnen vielleicht die Geschichte der attischen Schule im dritten Jahrhundert dahin zusammenfassen, dass wir sagen sie blieb classisch und verhielt sich conservativ In der That werden wir finden, dass sie auch im zweiten Jahrhundert noch dieselbe ist, dass sie nach wie vor treu an den Ueberlieferungen der Vergangenheit festhalt und sich wenig bemuht, gleichen Schritt mit der fortschrittlichen Bewegung der anderen Schulen zu halten Abgeschlossen in ihren Gepflogenheiten sollte sie den Sturm des Hellenismus ruhig an sich vorbeibrausen lassen und ihren Schatz alter Traditionen sich wahren Auch werden wir sie spater nochmals eine wichtige Rolle spielen sehen Als die Stunde gekommen war, wo der Stil der classischen Schulen aufs neue zu Gunst gelangte, da sollte sie die Fuhrung der neuen Richtung ubernehmen, und die Renaissance des letzten vorchristlichen Jahrhunderts sollte zum guten Theil ihr Werk sein

§ 2 DER CLASSICISMUS IN KLEINASIEN UND AUF DEN INSELN

Wenn man den Anfangen der hellenistischen Kunst nachgeht, dann ist es von Wichtigkeit, gegen die vielfach verbreitete Vorstellung Front zu machen, als ware auf den Stil des vierten Jahrhunderts ganz unvermittelt ein neuer gefolgt Im Gegentheil, viele von den Formen und Typen, die zur Zeit des Skopas und Praxiteles geschaffen wurden, leben auch jetzt noch weiter, das dritte Jahrhundert lehnt sich an das vorhergehende durch eine Uebergangszeit an, die sich, je nach den Schulen, verschieden lang fortsetzt In der attischen Schule haben wir bereits diese weiter lebenden Traditionen nachgewiesen Wir mussen uns jetzt nach einer Gegend wenden, wo das kunstlerische Leben uberaus lebendig ist, nach Kleinasien und den benachbarten Inseln Wir haben dort den Skopas und seine Schuler am Werk gesehen, der parische Meister hatte dort eine Reihe seiner beruhmtesten Schopfungen ins Leben gerufen Man wird annehmen durfen, dass sein Einfluss in diesen Landen andauerte und sich bis ins dritte Jahrhundert ungemindert erhielt Die Annahme hat um so mehr fur sich, wenn wir eine ganze Gruppe von Denkmalern nachweisen konnen, deren stilistische Eigenheiten eine mehr oder weniger unmittelbare Verwandtschaft mit der Manier des grossen Meisters von Paros bekunden

Die Insel Samothrake besteht lediglich aus einem jahen Felsen, dessen Gipfel, der Berg Phengari, sich zu erheblicher Hohe auf-

thümt. Sie verdankte ihre religiöse Bedeutung ihrem Kabiren-heiligthum; schon im vierten Jahrhundert zeugte ein neuer dorischer Tempel, der den grossen Göttern des Eilands gewidmet war, von dem zunehmenden Glanz des Heiligthums. Unter den makedonischen Fürsten ward es immer mehr verschönert, die Halle des Ptolemaos, die Rotunde der Arsinoe sind Beweise für die Verehrung, die von den Diadochen den Kabiren entgegengebracht wurde. Die Trümmer des Heiligthums, die auf der heute Palaopolis, d. i. Altstadt, genannten Stelle, nicht weit von einer Burg der Gatelusi aus dem 14. Jahrhundert, zerstreut liegen, sind zu wiederholten Malen durchsucht worden. Ohne uns auf Einzelheiten einzulassen, wollen wir nur daran erinnern, dass nach einer ersten, durch Conze im Jahre 1858 geleiteten Recognoscirung der damalige französische Consul in Adrianopel, Champoiseau, im Jahre 1863 dort Ausgrabungen vornehmen konnte; das Hauptergebniss war die Auffindung der berühmten Nike, die alsbald im Louvre zur Aufstellung gelangte. Die Blöcke des Unterbaus waren damals noch an Ort und Stelle zurückgeblieben; ihre Wichtigkeit wurde auch von zwei anderen französischen Forschern, Deville und Coquart, die im Jahre 1866 auf Samothrake neue Nachforschungen anstellten, unbegreiflicher Weise übersehen. Erst nachdem eine österreichische Expedition, bestehend aus den Herren Conze, Hauser und Niemann, zu zwei verschiedenen Malen, im Jahre 1873 und 1875, die Gebäude des Heiligthums aufs Neue durchforscht hatte, konnte Champoiseau auf die Insel zurückkehren und im Jahre 1879 die Blöcke des Unterbaus einschiffen, um sie gleichfalls in den Louvre zu bringen. Jetzt war es möglich, das Monument in seinem vollen Umfang wieder aufzubauen, so wie es sich heute auf dem Hauptabsatz des Escalier Daru erhebt (Fig. 243)[1].

Der Unterbau besteht aus einer länglichen Basis, die das Vordertheil einer Triere trägt. „Die vordere Seite, schreibt O. Rayet[2], ist sehr beschädigt, der untere Rammsporn (ἔμβολος) fehlt ganz, der

1) Zur Geschichte dieser Ausgrabungen vgl. den Text von Rayet zu Taf. 52 des Mon. de l'art antique. Der Bericht Coquart's ist in den Archives des Missions scientifiques, 2. série, t. IV, p. 253, veröffentlicht. Die Ergebnisse der österreichischen Forschungsreisen sind in zwei Bänden niedergelegt: Conze, Hauser und Niemann, Archaeologische Untersuchungen auf Samothrake, Wien, 1875, und Neue arch. Untersuchungen auf Samothrake, Wien, 1880, von Conze, Hauser und O. Benndorf. Vgl. Champoiseau, Rev. arch. Nouv. série, XXXIX, p. 11.

2) Mon. de l'art ant., a. a. O. Uebrigens ist das Vorderstück der Triere heute wieder vollständiger, als es die auf der folgenden Seite gegebene Abbildung erkennen lässt.

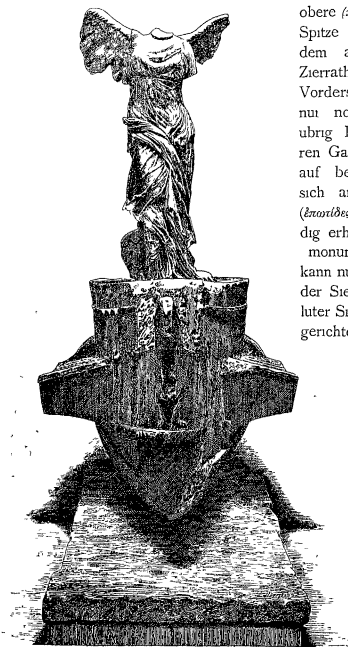



Fig 243. Die Nike von Samothrake, Vorderansicht mit der Triere (Louvre)

obere (προεμβόλιον) hat seine Spitze verloren, und von dem aufwärts gebogenen Zierrath (στόλος), der den Vordersteven überragte, ist nur noch ein Bruchstück übrig Dafur sind die äusseren Galerien (πάροδοι), die auf beiden Schiffsflanken sich an die Krahnbalken (ἐπωτίδες) anlehnen, vollständig erhalten" Auf diesem monumentalen Unterbau kann nun die grosse Statue der Siegesgottin mit absoluter Sicherheit wieder aufgerichtet werden Ein Zweifel ist nicht möglich, da man sich auf Münzen berufen kann, die von Demetrios Poliorketes geprägt wurden und das Denkmal von Samothrake wiedergeben (Fig. 244)[1]) Die Siegesgottin steht auf der Back, ihre Flügel sind entfaltet, ihre Rechte hält eine Posaune, die am Körper

1) Zunächst kommt ein Goldstater in Betracht, der sich nur in einem Exemplar in Florenz erhalten hat, abgebildet bei Conze, Neue Untersuch, S 79f, Fig 42 b, Nr 1 Ferner einige Tetradrachmen, mit dem Bild des Poseidon auf dem Revers Ebenda, Fig 42 b, Nr 2 Vgl Percy Gardner, Types of greek coins, pl XII, Nr 4

Heliog P Dujardin

Druck v Chassepot

DIE NIKE VON SAMOTHRAKE

(Louvre)

niederfallende Linke einen Gegenstand von der Form eines Kreuzes Genau so muss die verstummelte Statue des Louvre erganzt werden (Taf X)[1]) Auf dem Vordertheil der marmornen Triere blast die Gottin eine Siegesfanfare Ihre Flugel schlagen rauschend die Luft Ihr Korper ist von sturmischer Hast ergriffen, als wolle sie Schritt halten mit dem raschen Lauf des Schiffes Die Meeresluft peitscht die Falten des Mantels nach hinten und presst den feinen Stoff des Untergewandes gegen den Korper, so dass seine bluhenden Formen hervorscheinen Leicht ist die schone Haltung des rechten Armes mit der Posaune und die Richtung der linken Hand mit dem Kreuz zu erganzen In letzterem hat man das Gestell fur eine Trophae erkennen wollen, doch richtiger sieht man darin eine *στυλίς*, d i eine Art von langstieligem Kreuz, das die Verzierungen des Hinterdecks *(ἄφλαστον)* stutzte oder dazu diente, den Wimpel zu befestigen[2]) Deutlicher als eine Trophae konnte die Stylis die Erinnerung an einen Seesieg wachrufen

Fig 244 Revers einer Tetradrachme des Demetrios Poliorketes

Es ist in der That ein Weihgeschenk fur einen Sieg, das die Ausgrabungen Champoiseau's zu Tage gefordert haben Im Jahre 306 schlagt Demetrios Poliorketes, der Sohn des Antigonos, die Flotte des Ptolemaos in den kyprischen Gewassern und nimmt in Folge dieses Sieges gleich seinem Vater den Konigstitel an Die Munzen des Demetrios mit dem Bilde der Nike gehoren den Jahren 294—288 an, das Weihgeschenk auf Samothrake ist demgemass etwas alter, es fallt in die Jahre 306—294 Nun gilt es allerdings noch zu erklaren, wie Demetrios gerade auf die Insel Samothrake verfiel, um dort seine Trophae zu errichten Aber die Bedeutung dieses Heiligthums und die Verehrung, die den Kabiren von den makedonischen Fursten entgegengebracht wurde, durfte genugen, um diese Wahl zu rechtfertigen

Die Statue des Louvre ist also genau datirt sie gehort dem Ende des vierten Jahrhunderts oder den ersten Jahren des dritten

---

1) Eine Erganzung in Gips hat der Wiener Bildhauer Zumbusch hergestellt Neue Untersuchungen, S 58 f In Frankreich haben Cordonnier und Falize eine Ergänzung geliefert Vgl S Reinach, Gazette des Beaux-Arts, 1 février 1891, p 89

2) Vgl Babelon, Mélanges numismatiques, 1 série, 1892, p 203 ss

an. So hat also die Epoche, die man voreilig als Beginn des Verfalls bezeichnet hat, ein vollendetes Meisterwerk hervorgebracht. Bei der Nike von Samothrake steht die Erfindung und der Stil auf gleicher Höhe, und der Bildhauer hat es verstanden, eine originale Schöpfung ins Leben zu rufen, nachdem schon ganze Generationen von Künstlern den von Paionios geschaffenen Typus immer wieder verarbeitet hatten. Hat er sich dabei, wie vorgeschlagen wurde, an die Nike des Parthenon erinnert? In Wahrheit sind die Uebereinstimmungen rein äusserlicher Natur. Der Künstler hat in ganz persönlicher Eingebung diese schöne Bewegung des Oberkörpers zu finden verstanden, wobei die Brust emporgehoben wird und die Hüfte in wohlgefälliger Schwellung heraustritt. Die Gewandung, weniger schlicht in der Anordnung als bei dem Werk des Phidias, ist ein Wunder der Ausführung. Der zarte Chiton, der in der Höhe der Hüfte einen Ueberschlag (*ἀπόπτυγμα*) zeigt und unter dem Busen von einem zweiten Gürtel umschlungen ist, lässt bei seltener Durchsichtigkeit das leise Zittern des Fleisches ahnen, mit derselben Geschmeidigkeit legt sich der schwerere Stoff des wie eine Schärpe umgeworfenen Mantels an die schlanken Formen des Beines an und flattert in reich bewegten Falten nach rückwärts. Der Urheber der Nike ist ein Meister der Marmortechnik. Auch sehen wir keinen Grund ein, hier an einen Schüler Lysipp's zu denken und den Erzgiesser Eutychides von Sikyon in Vorschlag zu bringen [1]. Näher liegt der Gedanke an einen Schüler des Skopas, der die Tradition des grossen Stils festhielt und virtuose Ausführung, wie sie eine der Vorzüge hellenistischer Kunst bleiben sollte, damit zu verbinden wusste.

Ein solches Werk aus solcher Zeit kann uns darüber belehren, dass der Bruch mit dem Stil des vierten Jahrhunderts damals noch nicht vollzogen war. Daran müssen wir festhalten, wenn wir uns nun einer anderen, noch berühmteren Statue des Louvre zuwenden,

---

1) Benndorf (Neue Untersuchungen, S. 86) hat diesen Vorschlag gemacht und Overbeck, Griech. Plastik, II⁴, S. 368, hat ihm beigestimmt. Rayet bringt die Nike viel richtiger mit der Schule des Skopas in Verbindung, vgl. Newton, Essays on art and archaeology, p. 90. Aus einer Inschrift, die Champoiseau in der Nähe der Stelle fand, wo die Statue gehoben wurde, lässt sich keinerlei Schluss ziehen (vgl. Héron de Villefosse, Comptes-rendus de l'Acad. des Inscr., 1891, p. 269), denn diese Inschrift, die nur den letzten Buchstaben eines Eigennamens, sowie das Ethnikon *Ῥόδιος* enthält, darf mit Nichten als Signatur des Bildhauers der Nike angesehen werden. Vgl. Th. Reinach, Revue des Études grecques, V, p. 197. O. Kern, Athen. Mittheil., XVIII, 1893, S. 379.

der Venus von Milo. Kein Denkmal hat mehr Streitschriften hervorgerufen, über keine sind so viele Vermuthungen aufgestellt worden, keine hat in solcher Menge zu gelehrten Untersuchungen angeregt[1]). Uebereinstimmung herrscht nur in dem einmüthigen Gefühl der Bewunderung für das allgemein als Meisterwerk anerkannte Marmorbild des Louvre. Man erwarte nicht von uns, dass wir hier den Kampf aufs Neue eröffnen, mit dem ganzen kritischen Apparat und mit allen den langen Erörterungen, die dazu gehören. Wir wollen nur versuchen, diese Streitfrage in ihren Hauptpunkten darzulegen.

Die Geschichte der Entdeckung, die mehrfach durch phantastische Berichte und romanhafte Erfindungen entstellt worden war, ist durch Ravaisson in unwiderleglicher Weise geschrieben worden. Am 8. April 1820 grub Jorgos, ein Bauer von Milo, in einem Feld, das er bei dem Theater der alten Stadt besass, nach Baumaterialien. Ein Erdrutsch liess die Oeffnung einer Art von Kammer zum Vorschein kommen, worin der obere Theil einer Marmorstatue am Boden lagerte. Der Bauer wollte eben seinen Fund wieder mit Erde bedecken, als Voutier, ein junger Seecadet von dem französischen Schoner l' Estafette, der in der Nähe nach Sculpturfragmenten suchte, dazu kam. Er veranlasste den Jorgos, den Marmor in einer Hütte zu bergen und die Nachgrabungen fortzusetzen, die auch alsbald die untere Hälfte der Statue und andere Bruchstücke zu Tage förderten. Ein wesentliches Document in der ganzen Frage ist die rasch von Voutier aufgenommene Skizze, welche die beiden getrennten Hälften der Statue sammt den zwei gleichzeitig gefundenen Hermen wiedergiebt[2]). Die dringenden Vorstellungen Voutier's bei dem französischen Consularagenten Brest

---

1) Die Literatur über die Venus von Milo ist sehr ansehnlich. Wir wollen hier nur die wichtigsten Arbeiten aufzählen. Aus älterer Zeit: Clarac, Sur la statue antique de Vénus Victrix, Paris, 1821, Quatremère de Quincy, Sur la statue antique de Vénus découverte dans l'île de Milo, Paris, 1821. Die übrigen Arbeiten aus der Zeit vor 1870 sind bei Fröhner, Notice de la sculpt. antique, p. 178, aufgezählt. Unter den neueren Forschungen beachte man besonders Preuner, Ueber die Venus von Milo, 1874, Veit Valentin, Die Hohe Frau von Milo, 1872, derselbe: Neues über die Venus von Milo, 1883, und in Kunst, Künstler und Kunstwerke, 1889, S. 219, Göler von Ravensburg, Die Venus von Milo, Heidelberg, 1879, Saloman, La Statue de Milo, Stockholm, 1878—1880, und Die Plinthe der Venus von Milo, 1884, Häberlin, Studie zur Aphrodite von Melos, 1889, S. Reinach, Gazette des Beaux-Arts, 1890, I, p. 376 ff., F. Ravaisson, Rev. arch., 1890, t. XV, p. 145, und La Vénus de Milo (Auszug aus den Mém. de l'Acad. des Inscriptions, t. XXIV, 1. partie, 1892), Furtwängler, Meisterwerke, S. 601—655.

2) Ravaisson, a. a. O., pl. II. Es versteht sich von selbst, dass diese Zeichnung nicht bis ins Einzelne genau ist, so z. B. zeigt sie die Basis der Statue auf der rechten Seite vollständig

und sein Bericht an den Commandanten der Estafette veranlassten den letzteren, nach Konstantinopel zu segeln, um dem franzosischen Gesandten Marquis de Rivière Mittheilung von der Entdeckung zu machen Von diesem Zeitpunkt an nimmt die Zahl der zuverlassigen Zeugnisse zu, dahin gehort der Bericht des Commandanten Dauriac von dem Schiff la Bonité, das am 11 April vor Milo ankam, ferner die vom 12 April datirte Depesche, die Brest an den franzosischen Generalconsul David nach Smyrna richtete und die einige Tage spater durch Duval d'Ailly, den Commandanten des Schiffes la Lionne, bestatigt wurde, dahin gehort vor Allem der Bericht des damaligen Fahndrichs Dumont d'Urville an Bord der Chevrette, die am 16 April nach Milo kam Dumont besichtigte die Statte des von Jorgos gemachten Fundes, „eine Art Nische, in der er eine Marmorstatue, zwei Hermen und einige andere Stucke fand, die gleichfalls aus Marmor waren Das Piedestal der einen Herme muss auch eine Inschrift getragen haben, doch ihre Lettern sind so verwischt, dass es mir unmoglich war, sie zu entziffern" Am 25 April uberreichte David dem Marquis de Rivière die Berichte, die er von Dauriac, Brest und Duval d'Ailly bekommen hatte, und der Gesandte beauftragte den Gesandtschaftssecretar de Marcellus, sich nach Milo zu begeben, um dort die Statue zu kaufen An Bord der Estafette kam de Marcellus am 22 Mai vor der Insel an, als gerade ein Zwischenfall eintrat, dessen Tragweite in seltsamer Weise ubertrieben worden ist Ein armenischer Priester namlich, der sich in die Gunst eines hohen ottomanischen Beamten einzuschmeicheln wunschte, hatte in der Zwischenzeit die Statue glucklich erworben, so dass diese bei Ankunft der Estafette schon an Bord einer Brigg aus Ragusa war De Marcellus vermag den Kauf wieder ruckgangig zu machen und erreicht es ohne Schwierigkeit, dass die Statue ihm ausgeliefert wird Die Erzahlung von einer Schlagerei zwischen den französischen Matrosen und den Griechen, in deren Verlauf die Venus angeblich schwer beschädigt wurde, ist als romanhafte Ausschmuckung zu betrachten Am 24 Mai 1820 wurde die Statue an Bord der Estafette verladen und nach Paris gebracht, wo sie bekanntlich der Marquis de Rivière am 1 Marz 1821 dem Konig Ludwig XVIII zum Geschenk machte

Es ist von grosser Wichtigkeit festzustellen, was denn eigentlich jene Art von Kammer war, wo die Figur aufgefunden wurde Man

hat von einem Versteck, von einer Art von Kalkofen (magasin de chaufournier) gesprochen, um andere, weniger zulassige Vermuthungen ganz bei Seite zu lassen Dumont d'Urville spricht von einer „Nische", uber deren Eingang „ein ungefahr vier und einen halben Fuss langer und sechs bis acht Zoll breiter Marmorbalken lag" Auf diesen Steinbalken war eine Inschrift gemeisselt, die er sich die Muhe nahm abzuschreiben[1]) Es ist eine Weihinschrift „Bakchios, der Sohn des Satios, (hat), nachdem er Hypogymnasiarch gewesen, die Exedra und dem Hermes und Herakles (geweiht)" Sollte nicht die fragliche Exedra sich mit der „Nische" decken, die Dumont d'Urville gesehen hat? Furtwangler[2]) scheint uns dies schlagend erwiesen zu haben, dann aber lassen sich daraus sehr klare Folgerungen ziehen Die Statue war dann gerade an der Stelle gefunden worden, wo sie im zweiten oder ersten Jahrhundert gestanden hatte Sie schmuckte dann eine Exedra in der Nahe des Gymnasiums, die den Gottern der Palastra, Hermes und Herakles, geweiht war Aber in welche Zeit fallt die Stiftung der Exedra? Da wir das Original der betreffenden Inschrift nicht mehr besitzen, so halt es schwer, sich daruber mit aller Bestimmtheit auszusprechen, man muss sich mit einer annahernden Datirung begnugen und als Grenzen einerseits den Ausgang des zweiten, andererseits die Mitte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts festhalten Damit ist aber noch gar nicht gesagt, dass nun die Statue genau gleichzeitig mit der Weihinschrift ist Gerade wie im ersten Jahrhundert ein Priester von Melos, Cl Gallinus, in einem Asklepiosheiligthum den schonen Kopf der Sammlung Blacas weihen konnte, der sicher ein Werk des vierten Jahrhunderts ist[3]), so konnte auch der Bakchios der Inschrift eine viel fruher geschaffene Statue stiften Ravaisson hat in der That nachgewiesen, dass die Statue schon im Alterthum einmal erganzt worden war[4]), vielleicht war dies gerade damals geschehen, als sie in die Exedra gestellt wurde

Zur gleichen Zeit mit der Venus war ein Fragment ihrer Basis gefunden worden, auf der die unvollstandige Kunstlerinschrift steht

---

1) Die Inschrift giebt Clarac (Inscr du Louvre, pl 54, 441, Nr 802) folgendermaassen wieder *Βάκχιος Σατίου ὑπογυ[μνασιαρχήσ]ας τάν τε ἐξέδραν καὶ τὸ . Ἑρμᾶι Ἡρακλεῖ* Vielleicht ist *Σαττου* zu lesen, dieser Name findet sich auf delischen Inschriften aus den Jahren 286 und 284 v Chr Vgl Bull de corresp hellén, VII, 1883, p 105 s

2) Meisterwerke, S 615 ff

3) Siehe oben unsere Fig 185, S 389

4) Ravaisson, La Vénus de Milo, p 52 s

„ *ανδρος Μηνίδου Ἀντιοχεὺς ἀπὸ Μαιάνδρου ἐποίησεν*“ 1) Es ist allbekannt, dass die Statue im Louvre Anfangs mit diesem Bruchstück zusammen ergänzt wurde. Wir besitzen über diesen Punkt ein ausdrückliches Zeugniss, nämlich eine 1821 von August Debay im Auftrag von Louis David ausgeführte Zeichnung, die das Fragment an die eigentliche Basisplinthe angestückt zeigt (Fig. 245) 2). Später ist es verschwunden und seitdem nie wieder zum Vorschein gekommen. Es fragt sich nun, ob dies Marmorstück zu der jetzt unvollständigen Basis gehörte, eine wichtige Frage, deren Lösung auch die der vielumstrittenen Hauptfrage nach Zeit und Urheber der Venus von Milo bedingt. Clarac versichert, dass dies Bruchstück sehr gut an die jetzige Plinthe passte, er bemerkt nur, dass die Marmorart nicht die gleiche war, und denkt daher an eine schon im Alterthum vorgenommene Restauration. Nach seiner Ansicht

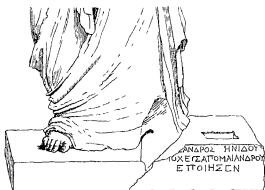



Fig. 245. Die Basis der Venus von Milo. Ursprüngliche Ergänzung, nach der Zeichnung Debay's.

hatte man diesen Theil der Basis ausgebessert, indem man auch den Künstlernamen copirte, und so kommt er zu dem Schluss: „Der Name, den die Plinthe der Venus von Milo trägt, ist der Name ihres Urhebers“ 3). Obgleich Quatremère de Quincy im Gegen-

---

1) Die Literatur über die Inschrift bietet Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 298. Strittig ist, ob de Marcellus dies Fragment mitgebracht hat. Seine Angaben darüber widersprechen sich in der That. In einem Aufsatz der Revue contemporaine (1854, p. 291) verwahrt er sich dagegen, eine griechische Inschrift, auf der „ein Bildhauer mit verstümmeltem Namen erwähnt wurde“, gesehen, erworben oder sonst bekommen zu haben. Früher dagegen, in seinen Épisodes littéraires en Orient (1821, I, p. 413), protestirte er gegen die Uebereilung, mit der einige Bewunderer der Venus sie dem Praxiteles zuschreiben wollten. „Die Plinthe, die ich mit der Statue und anderen Inschriften zusammen mitbrachte, würde Waagen's Behauptung in aller Form Lügen strafen, falls sich nachweisen liesse, dass dieser losgelöste Block einst zur Venus gehörte. Man liest dort am Anfang der ersten Zeile das Wort Andros, aber dies Andros ist hier augenscheinlich nur der Schluss eines Eigennamens, dessen Anfangssilben noch zu finden sind.“ Die Skizze Voutier's beweist, dass der Inschriftblock gleichzeitig mit der Statue gefunden wurde.

2) Nach Clarac, Sur la statue antique de Vénus Victrix.

3) Clarac, a. a. O., p. 50.

satz zu Clarac entschieden der Ansicht ist, dass die Statue mit einer anderen eine Gruppe bildete, so bestreitet doch auch er nicht, dass die beiden Stucke der Basis an einander passten, aber er erklart sich dies daraus, dass man im Alterthum aus Nachlassigkeit ein zufallig mit Inschrift versehenes Marmorstuck zur Erganzung der Basis benutzt habe Man hat sich oft auf dieses zwiefache Zeugniss berufen, um die Basis der Statue mit dem verlorenen Bruchstuck zu erganzen Furtwangler, der zuletzt der Venus von Milo eine eingehende Untersuchung gewidmet hat, schlagt mit Berufung auf diese Zeugnisse eine sehr geistvolle Erganzung vor, die, wenn sie sicher ware, alle Schwierigkeiten losen wurde [1]) Die jetzige Plinthe sei, so meint er, nach vorn und nach rechts hin durch zwei angesetzte Stucke zu erganzen, das Stuck zur Rechten, sockelartig erhoht, hatte dem linken Fuss als Unterlage gedient und auf seiner senkrechten Flache die Kunstlerinschrift getragen an diese Stelle gehore das verlorene Bruchstuck Nun kenne man den Meister des Werks es sei [Ages]andros aus Antiochia am Maander Die Statue, die nothwendiger Weise spater sein musse als die Grundung von Antiochia, gehore also ans Ende des zweiten oder an den Anfang des ersten vorchristlichen Jahrhunderts, d h in die Jahre zwischen 150 und 50 v Chr, der grosse Stil des Werkes aber erklare sich aus der damals herrschenden Renaissance, welche den Bildhauern die Nachahmung der classischen Vorbilder nahe legte

Unter allen Erklarungen, die vorgeschlagen worden sind, ist keine consequenter, keine logischer Und doch scheitert die Annahme Furtwangler's an sehr gewichtigen Einwanden Erstens kann man sich nur schwer vorstellen, dass der linke Fuss uber die Basis vorsprang und noch dazu gerade oberhalb der Inschrift Zweitens wurde die Venus von Milo unter den Werken der Zeit von 150 bis 50 durch ihre stilistischen Eigenheiten ganz vereinzelt dastehen Die kleinliche Mache der neuattischen Renaissancegebilde hat mit dem grossartigen Stil der Statue des Louvre nichts gemein Endlich zeigt Voutier's Skizze, dass das angebliche Basisfragment mit der Inschrift zum Postament einer Herme gehorte, die augenscheinlich junger war als die Statue Das zuletzt genannte Beweismittel ist genau so alt wie die Entdeckung der Statue selbst, seine Beweis-

---

1) Meisterwerke, S 608

kraft daher unanfechtbar [1]) Man hat also diese Inschrift eines unbekannten Kunstlers aus Antiochia am Maander bei der Streitfrage bei Seite zu lassen die endgultige Losung des Problems steht eben vorlaufig noch aus, und wir erheben nicht den Anspruch, es mit ein paar Worten losen zu konnen Wir beschranken uns darauf, diejenigen Folgerungen anzudeuten, die sich aus dem Gesagten mit der grossten Wahrscheinlichkeit ziehen lassen

In welche Zeit gehort das Meisterwerk des Louvre? Pruft man die Technik der Statue, so bemerkt man Eigenthumlichkeiten in der Ausfuhrung, wie sie bei Werken aus dem Beginn der hellenistischen Zeit mehrfach vorkommen Die Venus von Milo besteht aus zwei an einander gepassten Stucken, die aus verschiedenen Blocken gehauen sind Der rechte Arm war angestuckt, der linke Fuss und zum Theil auch der Sockel waren aus einem besonderen Stuck gearbeitet Furtwangler hat nachgewiesen, dass dieses Anstuckeln den hellenistischen Bildhauern ganz gelaufig war [2]) Beispiele dafur bietet schon die Zeit unmittelbar nach dem Tode Alexander's, wie die Nike von Samothrake beweist Wir besitzen darin, wenn auch nicht geradezu einen Beweis, so doch einen Anhaltspunkt, wonach es erlaubt ist, die Ausfuhrung der Statue in eine dem Jahr 320 ganz nahe stehende Zeit zu setzen Auch die stilistische Vollkommenheit widerstreitet dem nicht Die Nike von Samothrake hat uns gezeigt, welche Meisterschaft noch zu Ende des vierten Jahrhunderts die mehr oder weniger unmittelbaren Schuler des Skopas an den Tag zu legen verstehen Gewiss ist die Venus von Milo grossartiger und ruhiger in der Composition, das Virtuosenhafte und ausgesucht Feine drangt sich weniger vor als bei der Nike. Und doch, wenn man sie von dem Standpunkt aus betrachtet, von dem unsere Tafel XI sie darbietet, so erkennt man in der geschwungenen Linie des Oberkorpers, in der Bewegung des linken Beines ein geschmeidiges Heruber- und Hinuberwogen, das entschieden etwas gesucht ist, trotz der offenbaren Unterschiede in Stil und Auffassung findet man auch hier jene Biegung des Oberkorpers, jene Ausladung der Hufte, jene ungleiche Schulterhohe, ja sogar den Wurf in der Gewandung wieder,

1) Schon S Reinach (Chronique d'Orient, Rev arch, 1895, p 107) hat diesen Einwand erhoben Moglich bleibt dabei immer, dass die fragliche Basis mitsammt der Herme bei einer Erganzung in spater Zeit eine Rolle spielte Vgl Ravaisson, La Vénus de Milo, p 51

2) Meisterwerke, S 604 Vgl Geskel Saloman, Die Plinthe, S 17

lange Kampfe gegen die unlangst in Asien angesiedelten Galater zu bestehen Angelockt durch die Schwache des makedonischen Konigthums waren gallische Stamme um das Jahr 279 in Thessalien eingefallen, hatten Aetolien und die Phthiotis ausgeplundert und einen kuhnen Vorstoss bis nach Delphi gemacht Einer dieser Volkerschwarme war durch Thrazien gezogen und an die Ufer des Hellesponts gelangt, hatte auch diesen uberschritten, um in die Dienste des Konigs Nikomedes von Bithynien zu treten, der bei Pessinus und Ankyra den Eindringlingen Wohnsitze anwies Diese Galater waren aber schlimme Gaste ihre drei Stamme, die Trokmer, Tektosagen und Tolistoboier, behandelten Kleinasien wie ein erobertes Land, brandschatzten die Stadte und plunderten das flache Land Eine Zeit lang vermochte der syrische Konig Antiochos I Soter sie im Zaum zu halten und drangte sie nach einer Schlacht, in der seine Elephanten die galatische Reiterei geworfen hatten, in die Grenzen des ihnen angewiesenen Territoriums zuruck Doch bald wurde die Lage wieder bedrohlich Die Galater nahmen Sold von Antiochos Hierax, dem Bruder des Seleukos II, und kampften nun bald fur den, der sie bezahlte, bald auf eigene Faust, indem sie gelegentlich die Waffen auch gegen die eigenen Verbundeten kehrten so hielten sie die ganze Halbinsel in bestandiger Furcht vor ihren Raubzugen Nur der pergamenische Staat erwies sich als stark genug, um ihnen Widerstand zu leisten der neue Herrscher Attalos wehrte sie energisch von seinen Grenzen ab Ein erster, dicht bei Pergamon erfochtener Sieg, auf den hin Attalos den Konigstitel annahm, eroffnete eine ganze Reihe glucklicher Schlachten, die bei Aphrodision, am Kaikos und am Hellespont gegen Antiochos Hierax und seine gallischen Verbundeten gewonnen wurden [1]) Damit war die Gefahr der gallischen Einfalle beseitigt, und nach einer langen Regierung hinterliess Attalos im Jahre 197 seinem Nachfolger Eumenes II ein Konigreich, das sich vom Aegaischen Meer bis zum Taurus erstreckte Von 197—159 setzte dann Eumenes II die erfolgreiche Thatigkeit des Attalos fort, fugte seinen Staaten neue Provinzen hinzu, vergrösserte seine Hauptstadt und machte daraus nach dem Zeugniss Strabo's eine der schönsten Stadte der griechischen

1) Vgl Thraemer, Die Siege der Pergamener uber die Gallier, Programmbeilage des Gymnasiums Fellin, 1877 Kohler in von Sybel's Histor Zeitschrift, XLVII, S 1 ff Fr Kopp im Rhein Museum, XXXIX, S 220 ff

Welt. Es ist bekannt, wie nach der Regierung von Eumenes' Bruder Attalos II und nach fünf weiteren Jahren, die mit den blutigen Thorheiten Attalos' III ausgefüllt waren, Rom im Jahre 133 die reiche Herrschaft erbte, die von den Nachfolgern des Eunuchen Philetairos geschaffen worden war.

Wir können hier nicht in allen Einzelheiten die Geschichte der Entdeckungen erzählen, durch die man in den Besitz der pergamenischen Denkmäler gekommen ist[1]). Die seit dem Jahre 1869 durch den deutschen Ingenieur Karl Humann gelegentlich unternommenen und in den Jahren 1878—1880 im Zusammenhang durchgeführten Ausgrabungen haben nicht nur das Berliner Museum um eine stattliche Reihe von Marmorwerken bereichert, sie haben auch für die Kunstgeschichte ganz neues Material geliefert, indem sie die von den Attaliden auf der Burg von Pergamon zusammengedrängten Gebäude zu Tage förderten. An einem vortrefflichen Beispiel wird uns hier gezeigt, wie jene grossen hellenistischen Städte aussahen, wie sie aus dem Vollen geschaffen und mit einem decorativen Geschmack und feinen Sinn für monumentale Symmetrie angelegt waren, die man in den alten griechischen Städten vergebens gesucht hatte. Man findet sich heut zu Tage ganz leicht zurecht in dem Plan der königlichen Stadt, die sich auf künstlich geschaffenen Terrassen an dem Burghügel hinaufzog und ihren krönenden Abschluss in den Bauwerken der Burghöhe fand[2]). Der Besucher, der die von Attalos I und Eumenes II errichteten Denkmäler bewundern wollte, folgte einem Hauptweg, der ihn auf eine erste Plattform führte, welche die ganze Breite des Burgbergs einnahm; er kam hier zunächst über die von Säulenhallen umrahmte Agora, auf der u. A. eine Statue des Hermes mit einem Füllhorn stand, das als Wasseruhr diente, von der Nordwestecke des Marktes,

---

1) Die auf die Ausgrabungen bezügliche Literatur stellt Trendelenburg im Artikel Pergamon in Baumeister's Denkmälern zusammen. Wir nennen hauptsächlich den Bericht von Conze, Humann, Bohn, Stiller, Lolling und Raschdorff: Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon, Jahrb. der k. preuss. Kunstsammlungen, I, 1880, S. 127—224, ferner Conze, Humann, Bohn, ebenda, 1882 [und 1888]. Die Ausgrabungen werden in einem umfassenden Werk veröffentlicht, von dem schon mehrere Theile erschienen sind: Alterthümer von Pergamon, II, Das Heiligthum der Athena Polias Nikephoros, von Bohn, Berlin, 1885; IV, Die Theaterterrasse, von demselben, 1896; V, 2 Das Trajaneum, von Stiller und Raschdorff, 1895; VIII, Die Inschriften von Pergamon, von Max Fraenkel, Fabricius und Schuchhardt, Berlin, 1890—1895.

2) Ueber die Topographie von Pergamon vgl. Trendelenburg, a. a. O., ferner die gedrängte Darstellung von Thiersch in seiner Schrift: Die Königsburg von Pergamon, Stuttgart, 1883, endlich Conze in den Sitzungsberichten der Berl. Akademie, 1884, S. 7—15.

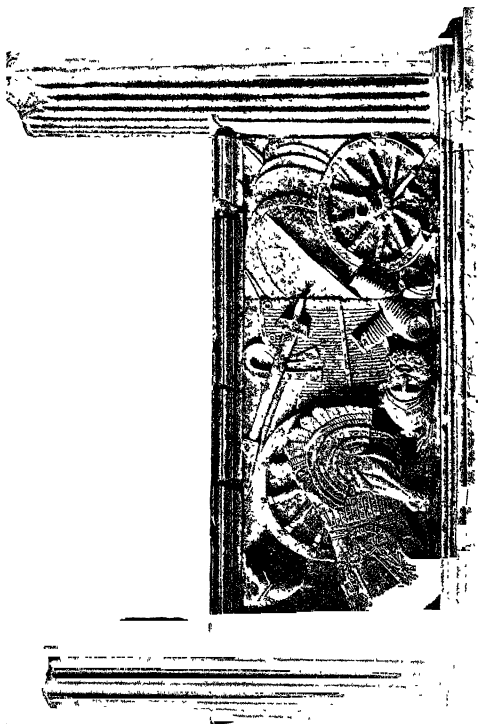



Fig. 257 b. Waffenrelief von der Athenahalle zu Pergamon.

wo ein kleiner Dionysostempel sich erhob, konnte er mit einem Blick die grosse Terrasse entlang schauen, auf der man zum Theater gelangte. War er dann vom Markt zu der nächst höheren Plattform aufgestiegen, so bewunderte er die gewaltige Masse des grossen Altars, der dem Zeus und der Athene geweiht und in verschwenderischer Weise mit Sculpturen geschmückt war. Folgte er dem Hauptweg noch weiter, so kam er durch das von einem hohen Thurm gedeckte Burgthor und befand sich nun auf einem 80 Meter langen Bergplateau. Auf der Westseite desselben erhob sich einst der Tempel der Athena Polias Nikephoros, das älteste Heiligthum der Stadt. Auf der künstlichen Terrasse rings um diesen Tempel bemerkte man einen ganzen Wald von Statuen, Bildnisse von Angehörigen des Königshauses und Bronzegruppen, die das Andenken an Siege der Attaliden lebendig erhalten sollten. Auf der Nord- und Ostseite öffnete sich die schöne, regelmässige Flucht zweier grossen Säulenhallen, die im rechten Winkel an einander stiessen und zwei Geschosse über einander besassen. Zwischen den ionischen Säulen des Obergeschosses zog sich eine Balustrade hin, die mit reichem Reliefschmuck versehen war. Trophäen aus griechischen oder galatischen Waffen[1]) sah man da abgebildet (Fig. 257b), eine malerische und in ihrer Art neue Decoration, das erste Beispiel jener Siegestrophäen, die später von der römischen Kunst so häufig an den Triumphbogen angebracht wurden. Auf das Obergeschoss der Nordhalle öffneten sich aller Wahrscheinlichkeit nach die Säle einer von Eumenes gegründeten Bibliothek, die mit der zu Alexandria den Vergleich aushalten konnte. Nahe dabei, wenn nicht geradezu in denselben Räumen, hatten die Attaliden einen Theil ihrer Kunstschätze vereinigt, deren Auswahl von ihrem eigenartigen und geläuterten Geschmack Zeugniss ablegt. Die königliche Sammlung enthielt in der That sehr mannigfaltige Werke, die bekleideten Chariten des archaischen Meisters Bupalos[2]), einen ehernen Apollo des Aegineten Onatas[3]), das Symplegma des jüngeren Kephisodot[4]). Zwei Statuen, darunter eine Athene, sind bei den Ausgrabungen

---

1) Vgl. Hans Droysen, Die Balustradenreliefs. Alterthümer von Pergamon, Band II, 1885, S. 93, und Taf. XLIII—L.

2) Vgl. Band I, S. 149.

3) Vgl. Band I, S. 296.

4) S. oben S. 486.

menischen Kunst sprechen dürfen. Es lösten sich in ihr natürlich verschiedene Generationen von Künstlern ab, und so gilt es zwischen denen der Anfangszeit und jenen späteren zu unterscheiden, die schon den Vortheil einer gewissen Tradition genossen.

Plinius erwähnt unter den berühmten Bronzebildnern auch Künstler, die zu Pergamon gearbeitet haben. „Mehrere Künstler bildeten die Schlachten des Attalos und Eumenes gegen die Gallier, Isigonos, Phyromachos, Stratonikos und Antigonos, der auch Bücher über seine Kunst schrieb.“ [1]) Sind diese Meister gleichzeitig? und was wissen wir über einen jeden von ihnen [2])? Der Name des Isigonos ist sicherlich unrichtig überliefert. Michaelis hat gezeigt, dass er durch den des Epigonos zu ersetzen ist, eines Bildhauers, den wir durch andere Schriftquellen kennen und dessen Thätigkeit in Pergamon durch mehrere Inschriften bezeugt wird. Epigonos stellt sich so recht als Künstler des dritten Jahrhunderts dar. Er behandelte nach Plinius dieselben Gegenstände, die auch das Repertoire der damaligen attischen und sikyonischen Bildhauer ausmachten, d. h. also Bildnisse von Philosophen, Schauspielern und Athleten [3]). Man hat in Pergamon zweimal seinen Namen an Postamenten gefunden, die Porträtstatuen getragen haben müssen [4]). Schon vor 263 arbeitete er für die pergamenischen Herrscher und führte für den alten Attalos, den Vater von Attalos I., ein Viergespann zur Verewigung eines olympischen Wettsieges aus. Er nahm ohne Zweifel am Hofe Attalos' I. eine bevorzugte Stellung ein, denn sein Name steht auf der Basis eines grossen Denkmals, das zu Ehren des Königs von seinem Oberfeldherrn Epigenes und von denjenigen Officieren und Soldaten errichtet wurde, die gegen Antiochos Hierax und die galatischen Schaaren erfolgreich gekämpft hatten [5]). In der ansehnlichen Gruppe war die Hauptfigur die des Attalos. Die Analogie spricht dafür, seinen Namen auch in einer verstümmelten Inschrift wieder einzusetzen, die von einem Siegesdenkmal stammt, das nach den letzten Siegen über

---

1) Plinius, Nat. Hist., 34, 84: Plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos proelia, Isigonus, Phyromachus, Antigonus qui volumina condidit de sua arte.

2) Vgl. über diese Frage Urlichs, Pergamenische Inschriften, Würzburg, 1883. Löwy, Inschr. griech. Bildh., S. 117. Trendelenburg, a. a. O., S. 1229. Michaelis, Jahrb. des arch. Inst., VIII, 1893, S. 131.

3) Plinius, Nat. Hist., 36, 87.

4) Fränkel, Inschriften von Pergamon, Nr. 31—32. Löwy, ebenda, Nr. 157 und 157 a.

5) Fränkel, a. a. O., Nr. 29: Ἐ[π]ιγόνου ἔργα. Vgl. Löwy, a. a. O., Nr. 154 I.

Antiochos und die Galater errichtet worden war [1]) Danach lasst sich leicht vermuthen, welcher Art die zwei gefeiertsten Statuen des Epigonos, sein Posaunenblaser (tubicen) und „das seine tote Mutter liebkosende Kind", gewesen sein durften [2]) wir werden spater sehen, dass gute Grunde dafur sprechen, sie mit dem grossen Weihgeschenk des Attalos in Verbindung zu bringen Alle diese Beziehungen lassen es zweifellos erscheinen, dass Epigonos zur Gruppe der alteren pergamenischen Bildhauer gehort Diese Gruppe bilden ausserdem folgende Kunstler, deren Namen gleichfalls auf pergamenischen Inschriften vorkommen [3]) zunachst der schon erwahnte (S 524) Xenokrates, der ein Schuler des Lysipp war, ferner ein Thebaner Namens Myron, den man wohl mit einem von Plinius erwahnten Erzbildner identificiren darf, in Smyrna zeigte man von ihm eine Statue einer alten, betrunkenen Frau [4]), endlich noch ein anderer Erbe eines beruhmten Namens, Praxiteles, der vermuthlich aus Athen stammte Die Namen dieser Kunstler liest man auf Postamenten, die bei den Ausgrabungen zum Vorschein kamen und aller Wahrscheinlichkeit nach zu den Siegesdenkmalern Attalos' I gehorten, somit durften diese Meister Zeitgenossen des Epigonos sein

Die Lebenszeit der anderen drei von Plinius erwahnten Bildhauer bleibt zweifelhafter Antigonos, der Kunstler und Kunsthistoriker zugleich war und eine Abhandlung uber Toreutik, sowie eine Biographie der beruhmten Maler verfasste, kann noch zu der alten Gruppe gehoren [5]) Stratonikos von Kyzikos ist ganz besonders als Toreut bekannt, aber seine Zeit lasst sich mit Sicherheit nicht angeben Den Phyromachos endlich, der aus Athen stammte, darf man zu den Bildhauern Eumenes' II zahlen [6]) Eine Inschrift von Delos erwahnt ihn in der That in Gesellschaft eines Landsmannes Nikeratos, der laut einer anderen delischen Inschrift [7]) fur Eumenes II ar-

1) Frankel, Nr 22 Lowy, Nr 154c [Ἀπὸ τῆς ἐν Φρ]υγίᾳ τῇ ἐφ' Ἑλλ[η]ς- | [πόντῳ πρὸς] Ἀντίοχον μάχης | [Ἐπιγ]όνου ἔ[ργα]

2) Epigonus praecessit in tubicine et matri interfectae infante miserabiliter blandiente Plinius, Nat Hist, 34, 88

3) Lowy, ebenda, Nr 154, S 321

4) Plinius, Nat Hist, 36, 33 Vgl Weisshäupl, Ἐφημ ἀρχ, 1891, S 151

5) Michaelis, Jahrbuch des arch Inst, VIII, 1893, S 131

6) Urlichs, Pergamen Inschriften, S 23

7) Νικήρατος Φυρόμα[χος Ἀθηνα]ῖοι ἐπόησαν Lowy, Nr 118 Nikeratos allein kommt auf einer anderen delischen Inschrift vor Lowy, Nr 147 Vgl Homolle, Monuments grecs, Nr 8, 1879, p 44

beitete. Es ist derselbe Phyromachos, der für das Nikephorion zu Pergamon eine berühmte, im Jahre 156 vom bithynischen Könige Prusias II. entführte Asklepiosstatue schuf, ausserdem wissen wir von ihm, dass er Bildhauer und Maler in einer Person war.[1]) Wir haben es also allem Anschein nach mit zwei Gruppen von Künstlern zu thun, von denen die einen unter Attalos I. am Werk waren, während die anderen unter Eumenes die Thätigkeit ihrer Vorgänger fortsetzten. Zunächst wenden wir uns denjenigen Denkmälern zu, welche mit den Namen der älteren Gruppe bezeichnet sind.

In dem Tempelbezirk der Athena Polias Nikephoros ist man bei den Ausgrabungen auf eine Reihe von Postamenten gestossen, die aus einem verdeckten, massiven Kern und aus Stand- und Deckplatten von blaugrauem Marmor bestehen.[2]) Die horizontalen Deckplatten zeigen noch ausgetiefte Standspuren für Bronzestatuen und daneben die schon erwähnten Künstlerinschriften. Die Inschriften auf den Standplatten aber zählten die Siege des Attalos auf: wir haben es also mit Trümmern des grossen Siegesdenkmals zu thun.[3]) Sind auch die zahlreichen Erzstatuen, die einst auf diesen Postamenten standen, jetzt sämmtlich verschwunden, so können wir doch nach zwei auf uns gekommenen Repliken sehr genau ermessen, in welchem Stil die verlorenen Originale gehalten waren. Die neuesten Forschungen haben nämlich das Urtheil Raoul-Rochette's bestätigt, der schon im Jahre 1830 mit den pergamenischen Sculpturen zwei in Rom befindliche Werke in Zusammenhang brachte, den sogenannten „Sterbenden Fechter" des Capitols, und eine Gruppe, die damals zur Sammlung Ludovisi gehörte und lange für Arria und Pätus galt.[4])

---

1) Plinius (34, 146) setzt ihn in die Zeit um die 121. Olympiade, ein Irrthum, den Brunn (Griech. Künstler, I, 443) bekämpft hat. Es scheint mir nicht erwiesen, dass es, abgesehen von dem Phyromachos vom Erechtheionfries (s. oben S. 101 f.), noch einen zweiten Bildhauer dieses Namens gegeben hat. Phyromachos von Pergamon kann auch der Urheber eines Priapos (Anthol. gr., II, 120, 9) und eines von Alkibiades gelenkten Viergespannes sein, das Plinius (34, 80) erwähnt. Bemerkenswerth ist, dass auch Nikeratos den Alkibiades dargestellt hatte. (Plinius, ebenda.)

2) Alterthümer von Pergamon, II, S. 84, Löwy, Inschr. griech. Bildh., S. 114, Trendelenburg, a. a. O., S. 1231.

3) Vgl. Fränkel, Das grosse Siegesdenkmal Attalos' des ersten, Philologus, 1895, LIV, S. 1. Fränkel ist der Ansicht, dass dies Denkmal sämmtliche über Antiochos und die Galater davongetragenen Siege verherrlichen sollte. Somit sei es etwas später als diese Kriege, d. h. also ins Jahr 228 anzusetzen. Folgende Inschrift dürfe als die gemeinsame Widmung für sämmtliche Statuen betrachtet werden: *Βασιλεὺς Ἄτταλος τῶν κατὰ πόλεμον | ἀγώνων χαριστήρια Ἀθηνᾷ.* Pergamen. Inschriften, Nr. 21. Löwy, Inschr. griech. Bildh., 154a.

4) Die Geschichte der auf diese beiden Denkmäler bezüglichen Deutungsversuche bietet S. Reinach, Rev. arch., XII, 1888, p. 280 s.

da sein Posaunenblaser einen Bestandtheil desselben bildete, so liegt es sehr nahe, ein anderes Werk von ihm, das Plinius in gleichem Maasse ruhmt, ebenfalls damit in Verbindung zu bringen ich meine „das seine sterbende Mutter liebkosende Kind“[1]) Man wird weiterhin diesen Gegenstand in einer neuen Reihe von pergamenischen Sculpturen wiederkehren sehen, aber mehr als eine Umgestaltung, denn als eine originale Schopfung[2]) Nach einer sehr ansprechenden Vermuthung handelt es sich dabei um eine gallische Mutter, auch diese Gruppe hatte dann auf einem jener Postamente auf der Burg von Pergamon gestanden Vielleicht hatte Epigonos die erste Anregung dazu einem Gemalde des thebanischen Malers Aristeides entnommen, auf dem man ein bei der Ersturmung einer Stadt zu Tode verwundetes Weib sah, sowie ein Kind, das nach der Brust dieser seiner sterbenden Mutter verlangt*) Ein gallisches Weib zur

Fig 259 Gallier und Gallierin Marmorgruppe (Rom, Museo Boncompagni)

1) Plinius, Nat Hist, 34, 87

2) Es handelt sich um das von Attalos nach Athen gestiftete Weihgeschenk In einem sehr interessanten Aufsatz (Jahrb des arch Inst, VIII, 1893, S 119) hat Michaelis die Vermuthung ausgesprochen, dass Epigonos auch der Urheber der athenischen Statuen sei, und dass der fragliche Vorwurf dort zum ersten Male auftrete Wir haben uns lieber der von S Reinach (Revue des Études grecques, VI, 1894, p 37—44) entwickelten Ansicht angeschlossen

*) [Plinius, Nat Hist, 35, 98]

Heldin dieser ruhrenden Scene zu machen, lag offenbar einem Meister wie Epigonos sehr nahe, springt doch die Verwandtschaft zwischen einem solchen Gegenstand und zwischen dem der Gruppe aus Villa Ludovisi in die Augen

Thut es noth, die Neuheit dieser Motive noch besonders zu betonen? Niemals hatte bisher die Plastik so unmittelbar das Pathetische und Dramatische in ihren Bereich gezogen, niemals so heftig erregte Scenen dargestellt, die auf die Nerven ebenso stark wie auf die Seele wirken, niemals hatte sie mit einem solchen Aufwand von realistischen Einzelheiten und blutenden Wunden Vorgange wiedergegeben, die an und fur sich ihre Wirkung nicht verfehlen, als da sind Barbaren, die sich gegenseitig umbringen, sterbende Krieger, Kinder, die ihrer Mutter Leichnam liebkosen, und was dergleichen mehr Aber wenn so die pergamenischen Kunstler uns als Meister dramatischer Gestaltung erscheinen, so besitzen sie doch auch noch andere, echtere Vorzuge Mit ihnen halt das, was man die ethnographische Treue nennen kann, seinen Einzug in die griechische Kunst Die griechisch-romische Plastik entlehnte ihnen den von jetzt an feststehenden Typus fur die Barbaren des Nordens, fur jene Gallier oder Germanen, deren Muth und Kuhnheit die Romer ihrerseits kennen lernen sollten [1])

Die pergamenischen Kunstler haben auf dieses Thema der galatischen Niederlagen mehr als einmal wieder zuruckgegriffen. Ein Maler hatte ihm ein beruhmtes Gemalde gewidmet, das man unter den Kunstwerken der Burg erblickte, eine Terracotta aus Myrina, die einen Elephanten darstellt, der einen Galater zu Boden tritt, giebt vielleicht eine plastische Gruppe wieder, die demselben Darstellungskreis angehort [2]) Wir werden denselben Barbarentypen auch bei einem anderen Weihgeschenk wieder begegnen, das gleichfalls das Werk der Bildhauer des alteren Attalos ist Im Jahre 201 besuchte namlich der Besieger der Galater Athen Man empfing ihn dort mit ausgesuchten Ehren Offenbar in Erinnerung an diese Reise stiftete der Konig auf die Akropolis von Athen ein monumentales Weihgeschenk, das gleich jenen anderen in Pergamon eine grosse Anzahl von Figuren umfasste, die in vier Gruppen zerfielen

---

1) Vgl. den Aufsatz von S Reinach über Les Gaulois dans l'art antique, Rev arch, 1888, II, p. 273, 1889, I, p 10, 317

2) Pottier et S Reinach, La necropole de Myrina, p 318, pl X

man sah da eine Gigantomachie, ferner den Kampf der Athener mit den Amazonen, die marathonische Schlacht und endlich die Vernichtung der Galater in Mysien Nach Pausanias stand das Weihgeschenk an der sudlichen Mauer der Akropolis[1]) Die Statuen waren nur zwei Ellen, also ungefahr einen Meter hoch, sie standen der Mauer so nahe, dass an einem sturmischen Tag die Gewalt des Windes eine davon in das Dionysostheater hinabwehen konnte[2]), es waren also wohl Bronzen von sehr dunnem Guss Man darf annehmen, dass auch diese Figuren, gleich den Gruppen in Pergamon, auf einzelnen Postamenten sich erhoben, die ihrerseits wieder von einem gemeinsamen Unterbau getragen wurden Eine grosse, funf Meter breite Aufmauerung aus Kalkstein, die noch an der Sudmauer der Akropolis zu sehen ist, gehort vielleicht zu diesem in verschiedenen Absatzen aufsteigenden Unterbau, auf dem sich die Gruppen uber einander aufbauten[3])

Das Neapler Museum, der Vatican, der Dogenpalast zu Venedig, der Louvre und das Museum von Aix besitzen mehrere Statuen unter Lebensgrosse, die stilistisch eng mit einander verwandt sind und deren Material, jener Marmor mit glattpolirter Oberflache, aus dem auch der „Sterbende Fechter“ besteht, ebenfalls die gemeinsame Herkunft verrath Mit einzigem Scharfsinn hat zuerst Brunn diese zerstreuten Marmorbildnisse zusammengestellt und erkannt, dass sie die Copien von zehn, zum attalischen Weihgeschenk gehorigen Bronzeoriginalen sind[4]) In Bezug auf die Darstellung stimmen sie genau zu der kurzen Beschreibung bei Pausanias es macht keinerlei Schwierigkeit, sie den vier von ihm namhaft gemachten Gruppen zuzuweisen Zur Gigantomachie gehort der

---

1) Pausanias, I, 25, 2

2) Plutarch, Anton , 60

3) Michaelis, Athen Mittheil , II, S 5 ff Es ist heut zu Tage zwecklos, die Annahme zu erortern, wonach das attische Weihgeschenk in Athen aus einer Reihe von Reliefs bestanden haben sollte Diese Vermuthung, die besonders Visconti und Schubart verfochten, hat Michaelis a a O kritisch beleuchtet

4) Brunn, Annali, 1870, p 292 ff Die Literatur findet man bei Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, Nr 1411 S Reinach, Rev arch , 1888, 1889 Ueber die Geschichte der sieben im Jahre 1514 in Rom gefundenen Statuen handelt Michaelis, Jahrb des arch Inst , 1893, S 119 Diese Statuen werden zuerst im Jahre 1514 in einem Brief des Filippo Strozzi erwahnt, im Jahre 1515 hat sie Claude Bellièvre aus Lyon beschrieben Wegen der Abbildungen vgl Monumenti inediti, IX, Tav 19, 21, Baumeister, Denkmäler, S 1242 ff , Overbeck, Griech Plastik, II[4], Fig 189, wo sammtliche zehn Statuen vereinigt sind,

Riese in Neapel, der leblos am Boden ausgestreckt liegt und die Haut eines Thieres um seinen linken Arm geschlungen hat, während

Fig. 260. Gigant vom attalischen Weihgeschenk. (Neapler Museum.)

die Rechte noch in den halbgeschlossenen Fingern den Schwertgriff hält (Fig. 260). Von der Amazonenschlacht kennen wir nur

Fig. 261. Amazone vom attalischen Weihgeschenk. (Neapler Museum.)

noch eine Figur, eine todte Amazone, die aus der Sammlung Farnese ins Neapler Museum gekommen ist (Fig. 261). Dieses Marmorbild

hat ein neues Interesse gewonnen, seit Michaelis in einem Baseler Skizzenbuch eine um 1540 hergestellte Zeichnung gefunden hat, die uns die Amazone vor der sehr entstellenden Ergänzung zeigt[1]. Wir sehen auf der Zeichnung genau dieselbe Figur, aber mit einem Kind daneben, das auf dem Boden neben der zerbrochenen Lanze liegt und nach dem Busen der todten Kriegerin langt. Da die Neapler Statue deutliche Spuren von Ueberarbeitung an sich trägt, so liess sich nun leicht der Schluss ziehen, dass der mit der Ergänzung beauftragte Bildhauer die verstümmelte Figur des Kindes einfach weggemeisselt hat. Die Athener Amazone war demnach eine Nachahmung der „Sterbenden Mutter“ des Epigonos, der Künstler „hatte die Absicht gehabt, eine seiner Amazonen einem der gallischen Weiber ähnlich zu machen, indem er sich ein rührendes und längst populäres, von seinem Vorgänger erfundenes Motiv zu Nutze machte“[2].

Zur marathonischen Schlacht gehören, wie man unschwer erkennt, drei der auf uns gekommenen Figuren. Zunächst ein sterbender oder todter Perser des Neapler Museums, in asiatischem Costüm liegt er regungslos zwischen seinem Schild und seinem Säbel mit gekrümmter Klinge (Fig. 262). Ferner im Vatican ein nackter Krieger mit persischer Mütze, der auf sein linkes Knie gesunken ist und so den Lanzenstoss eines Atheners zu pariren sucht[3]. Endlich besitzt das Museum in Aix die Statue eines persischen Kriegers, der gleichfalls das linke Knie auf den Boden stützt und sich mit seinem Schilde zu decken sucht[4].

---

1) Michaelis, Jahrbuch des arch. Inst., 1893, S. 122, Fig. 2. [S. dagegen Petersen, Röm. Mitth., 1893, S. 251 ff.]

2) Diese sehr ansprechende Vermuthung, wodurch S. Reinach die von Michaelis aufgestellten Folgerungen etwas modificirte, findet man in der Revue des Études grecques, 1894, p. 43, entwickelt. Zu derselben Gruppe gehörte auch eine knieende Amazone, die jetzt verloren ist, sie befand sich einst in der Sammlung des Giov. Paluzzi Albertoni, eine Zeichnung davon giebt das Kupferwerk Cavalieri's, III, 43; vgl. Jahrbuch, 1893, S. 126, Fig. 5. Mayer (Jahrbuch des arch. Inst., II, 1887, S. 77—85, Taf. VII) hat vorgeschlagen, auch noch eine Gruppe aus dem Casino der Villa Borghese, die eine Amazone zu Pferd im Kampf gegen zwei gefallene Krieger zeigt, mit dem attalischen Weihgeschenk in Verbindung zu bringen. Allein diese Vermuthung stützt sich auf keinerlei sichere Beweismittel. Eine kleine Bronze des Britischen Museums (Jahrbuch, I, 1886, S. 86) ist zweifellos einer Figur des Weihgeschenks nachgebildet.

3) Mon. ined., IX, Taf. 21, 6. Helbig, Führer, I, Nr. 384. S. Reinach (Rev. arch., XIII, 1889, p. 14, note 3) erkennt darin, ohne dass dies sonderlich wahrscheinlich wäre, einen mit den Amazonen verbündeten Krieger.

4) O. Benndorf, Athen. Mittheil., I, 1876, S. 167, Taf. VII. Der Cardinal de Polignac erwarb sie in Rom, während er dort Gesandter war (1725—1732) und liess sie durch den französischen Bildhauer Adam restauriren, in dessen Besitz sie sodann verblieb.

Die vier Gallierstatuen, die man heute kennt, versetzen uns wieder in jenen Bildercyklus, der den pergamenischen Bildhauern so ganz gelaufig war [1]) Drei davon besitzt das Museum in Venedig es ist das zunachst ein bartiger Gallier, mit einem Gewand, das an eine griechische Exomis erinnert, mit dem einen Knie beruhrt er den Boden, in der Rechten halt er aber noch das Schwert, zur Abwehr bereit Sodann ein junger, bartloser Krieger, dessen

Fig 262 Perser vom attalischen Weihgeschenk (Neapler Museum)

Barbarennatur sehr deutlich angegeben ist, er sturzt hintenuber mit Bewegungen, die mehr gewagt als glucklich sind Der dritte endlich liegt todt ausgestreckt mit einem Gurtel um die Lenden und mit dem linken Arm noch in den Handhaben des Schildes Ein Gallier des Neapler Museums im Helm und mit einer Wunde in der Seite, der sich muhsam auf den einen Arm stutzt, ist augenscheinlich eine freie Wiederholung des von Epigonos in seinem Posaunenblaser be-

1) Mon ined, IX, Taf 18—19 In dem S 550 Anm 4 citirten Aufsatz schlagt Benndorf vor, zwei Statuen der Sammlung Torlonia in Rom, von denen die eine bei Clarac, Mus de Sculpt, t V, pl 854 C, Nr 2211 c, abgebildet ist, wahrend die andere den Namen des Copisten Philumenos tragt (Lowy, Inschr griech Bildh, Nr 381), mit dieser Galliergruppe zu vereinigen Vgl S Reinach, Rev arch, 1889, p 14, der zu derselben Gruppe eine Statue im Giardino Torrigiani zu Florenz rechnen mochte Noch zwei kleinere Bronzen des Britischen Museums gehören in diesen Zusammenhang die eine ist die Replik einer uns bekannten Figur, die andere geht wahrscheinlich auf eine uns verlorene zuruck Vgl Wolters, Jahrbuch, I, 1886, S 85

handelten Themas[1]) Eine der besten Figuren dieser Reihe befindet sich im Louvre (Fig 263)[2]) Dieser junge Gallier mit dem wilden Antlitz, der trotz der beiden Wunden, aus denen das Blut rieselt, noch immer etwas Furchterliches hat, ist von kraftvoller Aus-

Fig 263 Verwundeter Gallier, Marmorstatue (Louvre)

fuhrung und schon in seiner Bewegung Man findet bei ihm zum Theil dieselben stilistischen Vorzuge, die bei der Galliergruppe aus Villa Ludovisi so erfreulich auffallen

---

1) Mon ined, IX, Taf 20, 4 Es ist nicht sicher, ob der Kopf zugehörig ist Wolters, Jahrbuch, I, 1886, S 85 Vgl über diese Figur W Malmberg, ebenda, S 213

2) S Reinach, Bull de corresp hellen, XIII, 1889, p 123, pl I Trotz der Einwande dieses Gelehrten scheint uns der Erganzer der Statue das Richtige getroffen zu haben, indem er dem Gallier in seine rechte Hand ein Schwert gab und an seinem linken Arm die Handhaben eines Schildes anbrachte

Und doch lernen wir im Ganzen genommen durch die Copien des athenischen Weihgeschenks Werke kennen, die erheblich geringer sind als die uns bekannten Repliken des grossen Siegesdenkmals in Pergamon. Der Stil ist trockener, magerer. In den Stellungen kommen offenbar Wiederholungen vor, wovon man sich leicht überzeugen kann, wenn man z. B. Fig. 260 und 261 mit einander vergleicht. Einige Bewegungsmotive sind im höchsten Grade gesucht. So viel ist sicher, die von Attalos nach Athen gestifteten Statuen waren nicht, wie man gelegentlich angenommen hat, verkleinerte Copien nach den Gruppen des Siegesdenkmals, sondern Originalwerke, die allerdings die eine oder andere Reminiscenz an jenes Denkmal enthielten, so z. B. in der Gestalt der sterbenden Amazone. Es fragt sich nun, welchem Künstler man sie zuschreiben soll. Die Zeit der Widmung, die zweifellos erst nach dem Jahre 200 geschah, verbietet es, an Epigonos zu denken, dessen Thätigkeit sich so weit hinab nicht kann erstreckt haben. Man hat also das Werk jüngerer Bildhauer von geringerer Begabung darin zu erblicken.

An der schon angeführten Stelle (o. S. 541) erwähnt Plinius ausdrücklich neben den Siegesdenkmälern des Attalos auch solche, die für Eumenes hergestellt wurden. Denkt er dabei an Eumenes II., und fügten also die pergamenischen Künstler des zweiten Jahrhunderts neue Werke zu dem sogenannten „galatischen Bildercyklus“ hinzu? Man wird dies annehmen dürfen. Eine grosse, auf Delos gefundene Basis trägt eine metrische Widmung, worin auf einen von Philetairos, dem Bruder Eumenes' II., über die Galater im Jahre 189 davongetragenen Sieg angespielt wird [1]). Diese Basis trug zweifellos Statuen von Nikeratos' Hand *(Νικηράτου ἔκκριτα ἔργα)*, welche eine unbekannte Persönlichkeit Namens Sosikrates gestiftet hatte. Nun haben die im Jahre 1882 durch S. Reinach auf Delos vorgenommenen Ausgrabungen eine Marmorstatue zu Tage gefördert, die vielleicht in diesen Zusammenhang gehört (Fig. 264). Sie ist leider unvollständig, indem ihr Obertheil, der aus einem besonderen Block gehauen war, nicht aufgefunden werden konnte [2]). Dargestellt ist ein ins rechte Knie gesunkener Krieger, dessen Haltung entschieden an die des Galliers im Louvre (Fig. 263) erinnert. Neben ihm steht

1) Homolle, Mon. grecs, 1879, p. 44. Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 147.

2) S. Reinach, Bull. de corresp. hellen., 1884, p. 179, und 1889, p. 112, pl. II. Die Statue steht jetzt im Athener Centralmuseum. Kavvadias, Catalog, Nr. 247.

ein Helm an der Erde, dessen Form man unter den Waffen nachweisen kann, die an der pergamenischen Athenehalle ausgemeisselt waren (vgl. o. Fig. 257 b). Haben wir es also vielleicht mit einem Galater zu thun, der sich gegen einen griechischen Reiter vertheidigt? und gehört wohl diese Figur zu der von Nikeratos ausgeführten

Fig. 264. Kämpfender Krieger aus Delos. (Athen, Centralmuseum.)

Gruppe? Wolters hat diese Vermuthung durch überzeugende Argumente zu stützen gewusst[1]), und so sind wir geneigt, in der Statue von Delos ein pergamenisches Werk aus der Zeit von Eumenes II. zu erblicken. Ist das richtig, so würden die stilistischen Vorzüge dieses Werkes, die markige, kräftige Wiedergabe der Musculatur den Beweis dafür erbringen, dass die Bildhauer der jungen Schule durchaus auf

1) Wolters, Athen. Mittheil., 1890, S. 188 ff. Er weist dabei den Vorschlag S. Reinach's zurück, der die Statue von Delos mit einer anderen Basis verbinden will, auf der Agasias, der Sohn des Menophilos, sich als Künstler nennt.

der Hohe ihrer Vorganger standen Dass dem so war, wird durch ein Werk der monumentalen Plastik, dem wir uns nun zuwenden, noch entschiedener bewiesen

§ 2 DIE SCULPTUREN DES GROSSEN ALTARS IN PERGAMON

„Zu Pergamon ist ein grosser, marmorner Altar, 40 Fuss hoch uud mit sehr grossen Sculpturen, er enthalt eine Gigantomachie"[1]) Diese Stelle in einer schlechten Notizensammlung des dritten Jahrhunderts ist der einzige antike Text, wo eines der gewaltigsten Bauwerke, das die Ausgrabungen Humann's zu Tage forderten, Erwahnung findet Der Altar des Zeus und der Athene Nikephoros erhob sich auf der oberen Terrasse der Agora[*]) Er umfasste zunachst einen gewaltigen Unterbau von nicht ganz quadratischer Form, indem die Nord- und Sudseite etwas langer war als die beiden anderen (37,70 m auf 34,60 m) (Fig 265) Ueber mehreren Stufen folgte zunachst ein glatter Sockel, darauf ein 2,30 m hoher Fries, endlich ein ionisches Kranzgesimse, das in starker Ausladung uber den Fries vorsprang Von Westen her schnitt eine machtige Freitreppe in den Kern des Bauwerks ein und fuhrte auf 24 Stufen zur Plattform, der Fries zog sich nach ganz neuer Anordnungsweise auch an den Treppenwangen hin, so dass die Treppenstufen in ihn einschnitten, er nahm hier stufenweise an Hohe ab, bis er sich, wie Fig 266 zeigt, gegen die obersten Stufen hin todtlief Nach Bohn's Reconstruction war die Plattform rings, mit Ausnahme der Westseite, von ionischen Saulenhallen umzogen, innerhalb dieser Hallen erhob sich eine massive Mauer, deren gegen den Altar gewandte Innenseite mit einem kleineren, nur 1,57 m hohen Fries in viel flacherem Relief geschmuckt war Inmitten der Plattform erhob sich endlich der eigentliche Altar, fur den dieser monumentale Unterbau errichtet worden war[2]) Die Zeit der Erbauung scheint sich ziemlich sicher

---

1) „Pergamo ara marmorea magna, alta pedes quadraginta, cum maximis sculpturis, continet autem gigantomachiam" Ampelius, Liber memorialis, miracula mundi, XIV Die Zeilen, in denen Pausanias (V, 13, 8) den Altar des Zeus in Olympia mit dem in Pergamon vergleicht, beziehen sich nur auf den eigentlichen Altar, der sich auf der Plattform des Baues befand

*) [Wahrscheinlicher ist, dass die Altarterrasse einen eigenen Bezirk bildete Vgl Beschreibung der Sculpturen aus Pergamon, I, 1895, S 4]

2) Das Architektonische der Anlage hat Richard Bohn im Jahrbuch der k preuss Kunstsammlungen, I, 1880, S 156 ff, behandelt Die dort auf Taf II gebotene Reconstruction muss aber

ermitteln zu lassen. Ein Bruchstück der grossen Weihinschrift, das bei den Ausgrabungen zum Vorschein kam, steht dem nicht im Wege, in Eumenes II. den Erbauer des Denkmals zu erblicken[1]), aus dem Schriftcharakter der Inschriften, die auf den Hohlkehlen ober- und unterhalb des Frieses standen, hatte Conze schon gleich Anfangs denselben Schluss gezogen[2]). Der Altar des Zeus und der Athene ist also während der Regierung Eumenes' II., das heisst zwischen 197 und 159, begonnen und vollendet worden, in einem Zeitpunkt, wo die Macht der mit Rom verbündeten Attaliden für eine lange Zukunft hinaus gesichert schien.

Fig. 265. Ergänzter Grundriss des grossen pergamenischen Altars.

Wir wenden uns zunächst den Sculpturen des Unterbaus zu. Ein 2,30 m hoher Fries, der sich ohne Unterbrechung in einer Länge von mehr als 120 m hinzog, bot den Bildhauern einen weiten Tummelplatz, um den Kampf der Götter und Giganten in allen Einzelheiten zu schildern. Der Fries bestand aus Platten von krystallinischem, leicht bläulichem Marmor, deren Breite zwischen 0,60 m und 1,20 m

in einigen Punkten corrigirt werden. Die Breite der Treppe war grösser und liess auf der Westseite nur rechts und links ein pfeilerförmiges Stück des Unterbaus übrig. Vgl. Fabricius-Trendelenburg in Baumeister's Denkmälern, bei dem Artikel Pergamon, S. 1216, sowie die neue Reconstruction Bohn's in der Beschreibung der Sculpturen aus Pergamon, Berlin 1895, S. 1. Der Architekt Pontremoli, Stipendiat der Académie de France à Rome, bereitet eine neue Ergänzung des pergamenischen Altares vor. Nach den Angaben, die er mir darüber machte, wird sie sich in folgenden Punkten von der Bohn's unterscheiden: 1) Die Halle auf der Ostseite fällt weg, nach Pontremoli bestanden nur im Süden und Norden solche Hallen, nach Osten aber war die Plattform nicht geschlossen, der Altar nach dieser Seite hin nicht verdeckt. 2) Der kleine Telephosfries war nicht an der Rückwand der Säulenhallen angebracht, sondern rings um den Altar aufgestellt, um zwischen dem eigentlichen Altar und der Menschenmenge, die sich unter den Hallen drängte, als Schranke zu dienen. Der Schmuck dieser Schranke war „nach innen gewandt und liess den eigentlichen Altar an der allgemeinen Decoration theilnehmen". [Diese kurzen Angaben genügen kaum, um sich von Pontremoli's Reconstruction eine Vorstellung zu bilden. Jedenfalls scheint sie — abgesehen von ihrer sonstigen Unwahrscheinlichkeit — mit den Ermittelungen und Berechnungen Robert's (Jahrbuch, III, 1888, S. 98 ff.) kaum vereinbar zu sein.]

1) *Βασιλεὺς Εὐμένης βασιλέως Ἀττάλου καὶ βα]σι[λ]ίσσης Ἀπολλωνίδος ἐπὶ τοῖς γεγενημένοι]ς ἀγαθ[οῖς Διὶ καὶ Ἀθηνᾶι Νικηφόρωι.* Fränkel, Inschriften von Pergamon, S. 54, Nr. 69.

2) A. Conze, Ueber die Zeit der Erbauung des grossen Altars zu Pergamon (Monatsber. der Berl. Akad., 1881, S. 869 ff.). Nach Conze ist der Altar möglicherweise bei Gelegenheit der Einführung der Nikephoria durch Eumenes II. errichtet worden. Vgl. ein zu Delphi gefundenes Decret der Aetoler. Bull. de corresp. hellen., VI, 1881, p. 372. [Nach Fränkel a. a. O., etwa in der Friedenszeit zwischen 183 und 174.]

schwankt Nicht alle diese Platten konnten wiedergefunden werden, immerhin bilden die im Berliner Museum vereinigten Bruchstucke ein Ganzes von mehr als 80 Meter Lange Wenn man die Rotunde und den assyrischen Saal betritt, wo diese Bruchstucke aufgestellt

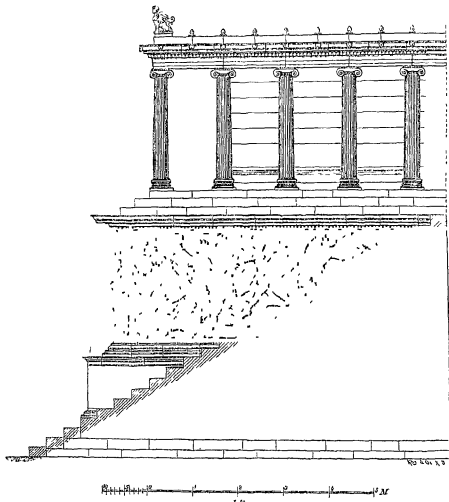



Fig 266 Linke Treppenwange des grossen Altars zu Pergamon

sind, so hat man sofort den Eindruck eines ungeheuren Werkes, das allein schon durch seine Dimensionen auf Beachtung Anspruch hat

Wenn irgend ein Thema den Kunstlern des zweiten Jahrhunderts abgegriffen erscheinen konnte, so war es gewiss das der Gigantomachie Seit ein archaischer Meister des sechsten Jahrhunderts diese Kampfe im Giebel des megarischen Schatzhauses zu Olympia *) dargestellt

*) [Vgl Band I, S 250 f]

hatte, waren Generationen von Kunstlern immer und immer wieder darauf zuruckgekommen Und doch finden wir denselben Gegenstand zu Pergamon in erneuter und verjungter Gestaltung Der Rahmen, nach dem die Bildhauer des Eumenes sich richten mussten, war ein ganz anderer als bei den alten monumentalen Decorationen Hier war der Raum nicht durch die Schragen eines Giebels beschrankt oder in einzelne Metopenfelder aus einander gerissen, er bildete vielmehr ein einziges langes Band, wo es galt, eine Masse von Figuren vorzufuhren, denselben Vorgang von allen Seiten zu beleuchten, alle Wechselfalle eines wuthenden Handgemenges im Einzelnen darzustellen und wie in einem ungeheuren Gemalde den Vorgang zu schildern, den Hesiod in herrlichen Versen besungen hat

Weit krachte das nahrungsprossende Erdreich
Brennend empor, und in Gluth rings knatterte machtige Waldung
Auf nun brauste die Erd' und der Strom des Okeanos ringsum,
Auch das verodete Meer, und die erdgebornen Titanen
Aengstete heisses Gedunst, denn es flammt in die heiligen Lufte
Endlos, dass auch die Augen der Starkeren selber geblendet
Starrten dem schimmernden Glanze des Donnerstrahls und des Blitzes
Furchterlich drang bis zum Chaos die Schwul' ein Gleich war der Anblick
Jetzt den Augen zu schaun und der Hall zu vernehmen den Ohren,
Wie wenn gegen die Erd' hochher der gewolbete Himmel
Nahete, denn so mochte der lauteste Schall sich erheben,
Wo die Zermalmte zugleich und der oben Zermalmende krachte
Also scholl das Geton, da zum Kampf anrannten die Gotter
Wild auch tobten die Wind' und wirbelten Staub und Zerruttung
Zwischen die streitenden Macht', und es stieg graunvolles Getos' auf [1])

Das war etwa die Vorstellung, von der die Bildhauer sich allem Anschein nach leiten liessen Allenthalben Kampf, hitziger, verbissener Kampf Alle grossen Gotter, ja auch die Gottheiten zweiten Ranges, nehmen an dem Ringen Theil [2]) Bei der Anordnung ihrer Gegner haben die Bildhauer des Frieses, um Abwechselung zu erzielen, die uberraschendsten Zusammenstellungen sich ausgedacht Diese Sohne der Erde haben zum Theil nach der alten, den fruhen griechischen Meistern gelaufigen Tradition die menschliche Gestalt beibehalten und

1) Hesiod, Theogonie, v 686 ff [der Uebersetzung von J H Voss]

2) Man hat auf dem Gesims des Frieses die Namen mehrerer Gotter und Giganten eingemeisselt gefunden, vgl Frankel, Inschriften von Pergamon, Nr 86—128 Die Giganten heissen Allektos, Eurybios, Mimas, Molordos, Obrimos, Olyktor, Udaios, Palamneus, Peloreus, Sthenaros, Styphelos, Pharangeus, Charadreus, Chthonophylos u s w

kämpfen mit Schwert und Schild, wie die Titanen Hesiod's. Andere sind geflügelt, doch ohne dass der Adel menschlicher Form in irgend etwas beeinträchtigt wäre. Einer der Giganten dagegen hat den Kopf eines Löwen, ein anderer einen Stiernacken und thierisch geformte Ohren. Vor Allem fällt der ganz neue Typus geflügelter Giganten auf, deren mit Schuppen bedeckte Schenkel in Schlangenköpfe endigen, die sich gegen die Götter aufbäumen und sozusagen am Kampfe theilnehmen. Die Zusammenstellung hat entschieden etwas Widersinniges, da sie zwei verschiedenartige Organismen zusammenschweisst, sie wird sich auch schwerlich anders als aus der Vorstellung einer Metamorphose erklären lassen; auf alle Fälle haben die Meister des Altarfrieses vom Standpunkt der Plastik aus in der glücklichsten Weise das Motiv sich nutzbar gemacht[1]). Die Künstler liessen, wie man sieht, ihrer Phantasie die Zügel schiessen, um der Vorstellung brutaler Naturkräfte in ihrer Entfesselung Ausdruck zu leihen. Sie fanden dabei Gelegenheit, zwischen der Schönheit der Göttergestalten und diesen fremdartigen, ungeheuerlichen Formen merkwürdige Gegensätze herauszubilden. Die göttlichen Streiter heben sich von einem unruhigen Hintergrund ineinander verschlungener Leiber, grosser, die Luft schlagender Flügel, ringelnder und ihre zischelnden Häupter hin und her reckender Schlangen ab. So umzieht die Composition den ganzen Altarbau, überall gleich kraftvoll, gleich leidenschaftlich und überströmend phantastisch.

Der Grundgedanke des Ganzen ist völlig klar, nur bleibt wegen der Lücken die Reihenfolge der verschiedenen Episoden zum Theil Sache der Vermuthung, doch scheint die von Puchstein vorgeschlagene Zusammensetzung, der wir uns im Folgenden anschliessen, allen billigen

---

1) Ueber diesen Typus der schlangenfüssigen Giganten sind die feinen Bemerkungen Brunn's zu vergleichen. Pergam. Gigantomachie, S. 249, im Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen, V, 1884. Vgl. auch Mayer, Die Giganten und Titanen in der antiken Sage und Kunst. Es ist noch unentschieden, welchen Antheil die Meister des Frieses an der Erfindung dieses Typus haben. Früher glaubte man, er komme zum ersten Mal am Fries von Priene vor (s. oben S. 420f.), doch dies Werk ist jünger als die pergamenische Gigantomachie. Helbig (Führer, I, Nr. 213) glaubt, dass der vaticanische Sarkophag, auf dem ebenso gestaltete Giganten vorkommen, von einem hellenistischen Gemälde abhängig ist. Ich glaube gern, dass die Malerei die ersten Vorbilder dafür geliefert hat. Was die Entstehung dieses phantastischen Gebildes betrifft, so scheint eine Metamorphose dabei vorgeschwebt zu haben. In Nikander's Theriaka (v. 8—12) erwachsen die Schlangen aus dem Blut der Titanen. Man vergleiche das im elften Jahrhundert nach antiker Vorlage entworfene Bild in einer Nikanderhandschrift der Bibliothèque nationale zu Paris: auch hier wachsen die Schlangen aus den Beinen der Titanen hervor (Gaz. arch., 1875).

Ansprüchen vollauf zu genügen[1]). Wir beginnen mit der rechten Treppenwange: die erste Platte ist entsprechend den Treppenstufen mit regelmässigen Ausschnitten versehen (Fig. 267). Ein junger, geflügelter Gigant, dessen Beine in Schlangen auslaufen, kämpft gegen einen Gott, während die eine von seinen Schlangen sich gegen einen

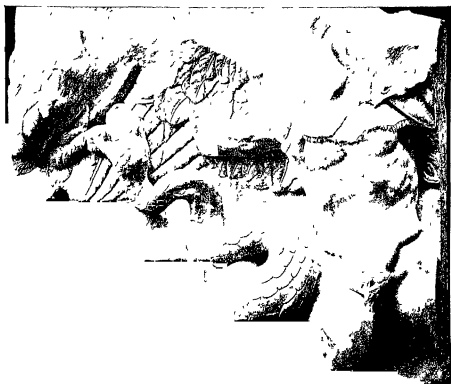



Fig. 267. Gigant, dessen Schlange gegen einen Adler kämpft. Grosser Fries vom pergamenischen Altar. (Berliner Museum.)

Adler wehrt, der seine scharfe Kralle in ihren Unterkiefer geschlagen hat. Die Arbeit bei dieser Platte ist geschmeidig und knapp, bestimmt und doch weich zugleich; sie gehört zu denen, die man

1) Puchstein, Sitzungsb. der Berl. Akademie, 1888, S. 1231, 1889, S. 229. Vgl. Overbeck, Griech. Plastik, II[4], S. 273. Die Hauptstücke sind abgebildet bei O. Rayet, Mon. de l'art antique, t. II, pl. 61—62; vgl. auch Tondeur und A. Trendelenburg, Die Gigantomachie des pergamenischen Altars, Berlin, 1884, mit Atlas; Der Gigantenfries zu Pergamon, herausg. von der Generalverwaltung der K. Museen in Berlin, Stuttgart, Grossfolio; Baumeister, Denkmäler, Artikel Pergamon. Skizzen nach den erhaltenen Stücken hat Conze im Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen, I, 1880, S. 108 ff. herausgegeben. Der ganze Fries ist abgebildet in der von Otto Puchstein verfassten Beschreibung der Sculpturen aus Pergamon, I, Gigantomachie, Berlin, 1895.

ohne Einschrankung loben kann Es folgte Hermes mit den Nymphen, dann, um die Ecke und also schon auf der Westwand, Dionysos mit zwei kleinen Satyrn seines Gefolges Unsere Figur 268 uberhebt uns einer genaueren Beschreibung sie stellt dem Leser die vornehmen Umrisse des Gottes, die reiche Anordnung seines feinen Chitons, seines Tigerfells, die den Hintergrund fullenden, wehenden Gewander lebendig vor Augen Entsprechend ihrer Aufstellung an dem einen Wandpfeiler der Hauptfront, wo sie sehr in die Augen fiel, ist diese Platte ganz besonders sorgfaltig gearbeitet, nach solchen Stucken muss man sich uber die Vorzuge der Ausfuhrung ein Urtheil bilden Puchstein lasst dann die Rhea folgen Den Anfang der Sudseite bildet eine Anzahl mehr oder weniger verstummelter Stucke sie stellen die Kybele auf einem Lowen dar, Adrasteia schreitet ihr voran, wahrend ein Adler des Zeus mit einem Blitz in den Krallen hinter ihr den Raum fullt Die nachsten Figuren sind die Kabiren, dann kommt Selene, nach Frauenart auf ihrem Pferde sitzend, hinter ihr her lenkt Helios im langen Chiton des Wagenlenkers sein Gespann [1]), es folgt die Titanin Theia und hinter ihr die reizende Gestalt der Eos, die man vom Rucken sieht, sie sitzt auf der Kruppe ihres Reitthiers, auf dem als Decke ein Thierfell liegt In der Hitze des Gefechts ist ihr zarter Chiton von ihrer linken Schulter geglitten, die dadurch entblosst erscheint, der

Fig 268 Dionysos mit zwei Satyrn
Grosser Fries des pergamenischen Altars
(Berliner Museum)

1) Abgebildet bei Baumeister, Denkmaler, Artikel Pergamon, Taf XXXIX, Fig 1421

geschmeidige Korper der Gottin zeichnet sich deutlich von den feinen Falten des Stoffes ab Das ganze Stuck besitzt eine fast moderne Grazie und ist einzig frisch im Stil (Fig 269) Die Gruppe der Lichtgottheiten wurde vervollstandigt durch die Gestalten der Hemera, des Aethers, eines kraftigen Junglings, der mit seinen Armen einen lowenkopfigen Giganten wurgt [1]), endlich durch die Bilder des Uranos, der Phoibe und Asteria (Fig 270)

Damit kommen wir zur Ostseite, wo die wichtigsten Gruppen sich befanden Von der Ecke aus zunachst Giganten im Handgemenge mit Hekate, Artemis, Leto und Apollo [2]) In stilistischer Beziehung liesse sich hier mehr als ein Fehler nachweisen, dafur bieten diese Platten eine Fulle merkwurdiger Einzelheiten Trotz ihrer Dreigestaltigkeit hat Hekate nichts von einem Ungethum, der Kunstler wusste geistreich die mythologische Ueberlieferung mit den Forderungen der Kunst in Einklang zu bringen, indem er die drei Leiber so aufstellte, dass sie sich fast ganz deckten, es bedarf einiger Aufmerksamkeit, um unter dem rechten Arm mit der Fackel zwei andere Arme mit Lanze und Schwert zu erkennen (Fig 271). Weiterhin ist der Kampf zwischen einer etwas theatralisch auftretenden Artemis und einem Giganten entbrannt, der Helm und Schild tragt, zu den Fussen der Gottin liegt ein anderer Gigant todt hingestreckt, ein dritter heult unter dem Biss eines riesigen Hundes mit gekrauselten Haaren, der ihm seine Fangzahne in den Nacken grabt Leto schwingt gegen einen gesturzten Gegner ihre

Fig 269 Eos Grosser Fries vom pergamenischen Altar (Berliner Museum)

1) Ueber diese Figur hat Belger (Arch Zeitung, 1883, S 86—90) gehandelt, er findet das Motiv der Gruppe auf einer Münze des vierten Jahrhunderts wieder, wo Herakles im Kampf mit dem nemeischen Lowen dargestellt ist

2) Beschr der Sculpt aus Pergamon, S 22

flammende Fackel. Apollo hat soeben einen Pfeil abgeschossen. Der völlig nackte Körper des Gottes entfaltet sich in machtvoller, schöner Bewegung, man fühlt sich unmittelbar an eine der jüngeren

Fig. 270. Phoibe und Asteria im Kampf gegen die Giganten.
Bruchstück vom grossen Fries auf der Südseite des pergamenischen Altars.

Fig. 271. Klytios, Hekate, Otos, Aigaion, Artemis.
Bruchstück vom grossen Fries auf der Ostseite des pergamenischen Altars.

Parthenonmetopen erinnert (s. oben Fig. 4). In der nun folgenden Lücke müssen Demeter, die Moiren, Hephaistos, Hera und Hebe ergänzt werden, letztere, wie sie den Streitwagen des Zeus lenkt. Es folgen die beiden Hauptstücke des ganzen Frieses mit dem Triumph derjenigen Gottheiten, denen der Altar geweiht war; da diese Gruppen des Zeus und der Athene obendrein zu den am vollständigsten erhaltenen gehören, so verdienen sie durchaus den Ehrenplatz, den sie in der Rotunde des Berliner Museums inne

haben[1]) Der Ausgang des Kampfes zwischen Zeus und den Giganten kann eigentlich nicht zweifelhaft sein Mit siegesgewisser Handhaltung schleudert der Gott seinen Blitz, wahrend er den mit der Aegis bedeckten linken Arm gegen seinen Gegner ausstreckt Die Kampfeshitze hat die Falten seines Mantels in Unordnung gebracht, der machtige Oberkorper des Gottes erscheint nackt, das Gewand flattert ihm um die Huften Schon hat einer seiner Blitze dem einen der Titanen den Schenkel durchbohrt, ein zweiter Gigant, der in die Kniee gesunken ist, windet sich stohnend zu seinen Fussen, nur ein alter Titane mit schuppigen Schlangenbeinen leistet noch Widerstand und streckt wuthend dem Adler des Zeus*) seinen mit einem Fell umwickelten Arm entgegen Kein Stuck des Frieses kann sich mit dieser meisterhaften Gruppe vergleichen, deren Composition bei aller Ueberladung doch durch gluckliches Ebenmaass der Linien und kraftige Ausladung der Figuren klar und ubersichtlich wirkt (Taf XII)

Wie die Gruppe des Zeus, so fullt auch die der Athene fur sich selbst eine abgerundete Scene (Fig 272) Die Gottin schreitet sturmisch dahin und hat einen jungen Titanen, der schon halb umgesunken ist, an den Haaren erfasst, wahrend ihn die Erichthoniosschlange in die rechte Brust beisst, die Flugel des Titanen scheinen sich krampfhaft zu bewegen, voll Verzweiflung hat er den Arm der Gottin erfasst und richtet seine Blicke in wildem Schmerz gen Himmel Seine eine Hand streckt er nach einer Frau aus, die mit dem Oberkorper aus dem Boden hervorragt es ist Ge, die Mutter der Titanen, die fur ihren jungsten Sohn das Mitleid der kriegerischen Gottin erfleht Aber seinen Untergang verkundend schwebt Nike auf Athene zu und kront die Gottin zum Zeichen des Sieges mit einem Kranz Diese Gruppe macht allerdings weniger den Eindruck glucklicher Erfindung als die vorhergehende, aber an keinem Stuck lasst sich die leitende Idee, die fur den Kunstler maassgebend war, besser erkennen Packende Gegensatze, erschutternde Contraste, dramatische Erzahlung machen das Programm aus, das sie sich vorgezeichnet haben und dem sie von einem Ende des Frieses bis zum anderen treu geblieben sind

1) Diese beiden Gruppen sind bei Rayet, Mon de l'art antique, pl 61—62 abgebildet Vgl Etudes d'archeologie et d'art, p 264

*) [Doch eigentlich dem Zeus selbst]

Nach diesem Meisterstück finden wir kaum noch andere, die gut genug erhalten oder an und für sich schön genug wären, um

Fig. 472. Athenagruppe vom grossen Fries des pergamenischen Altars. Berlin, Museum

unsere Aufmerksamkeit länger zu fesseln. Erwähnt seien noch am Ende der Ostwand die beiden Pferde vor dem Wagen des Ares, die sich wundervoll bäumen, und deren breiter Hals und wehende

ZEUS IM KAMPF GEGEN DIE GIGANTEN
Vom grossen Fries am Altarbau zu Pergamon
(Berliner Museum)

Mähnen in nichts mehr an die Pferdebildung der altgriechischen Kunst erinnern[1]. Auf die Nordwand gehört Aphrodite mit Eros und Dione, ferner die sonderbar verwickelte Gruppe der Dioskuren, sowie eine Göttin, die der Wuth der Giganten ein von einer Schlange umwundenes bauchiges Gefäss entgegenschleudert[2]), weiterhin folgten die Erinyen und Graeen, und am Ende dieser Seite Poseidon auf seinem von Hippokampen gezogenen Wagen, nur ein Bruchstück des Gespanns gestattet uns noch, über den kraftvollen Stil und die sorgfältige Ausführung dieser Friesplatten uns ein Urtheil zu bilden. Am linken Wandpfeiler der Westseite endlich fanden Triton und Amphitrite ihren Platz, die Gruppe der Meeresgottheiten setzte sich dann um die Ecke mit Nereus, Doris, Okeanos und Tethys bis zu dem Punkte fort, wo der Fries sich gegen die oberen Treppenstufen todtlief.

Betrachtet man dieses Kolossalwerk in seiner Gesammtheit, dann kann man sich dem Eindruck nicht verschliessen, dass es einer einheitlichen Eingebung seinen Ursprung verdankt. Offenbar hat ein und derselbe Meister das Ganze ersonnen, die ersten Entwürfe modellirt und die besonders in die Augen fallenden Partien ausgearbeitet. Sein Name ist uns unbekannt, wir wissen nur, dass er Mitarbeiter besass. Auf dem ablaufenden Gliede unter den Platten des Frieses konnte man mit ziemlicher Sicherheit die verstümmelten Künstlersignaturen Dionysiades, Menekrates, Melanippos, Orestes, Theorrhetos entziffern[3]). Mehrere von diesen Künstlern haben sich ausdrücklich als Pergamener bezeichnet, es gab also zu Eumenes' Zeit Bildhauer, die in Pergamon geboren waren, ein erheblicher Zeitraum muss sie von jenen Meistern sehr verschiedener Herkunft trennen, die einst für Attalos gearbeitet hatten. Eine neue Generation ist am Werke, der Fries des grossen Altars ist gewissermaassen eine Kundgebung der jungen Schule von Pergamon.

---

1) Abgebildet z. B. bei Baumeister, a. a. O., S. 1257, Fig. 1422.

2) Roscher hat die Vermuthung ausgesprochen, mit diesem Gefäss werde auf eine Episode aus dem Krieg Eumenes' II. gegen Prusias von Bithynien angespielt. Hannibal hatte seinem Verbündeten gerathen, in die pergamenischen Schiffe Gefässe mit giftigen Schlangen werfen zu lassen, dadurch war die Besatzung nicht wenig erschreckt worden. Neue Jahrb. für Philologie, 1886, S. 225. [Puchstein (a. a. O., S. 33) erkennt wohl mit Recht in dieser Göttin die Nyx, die das Symbol des Sternbildes der Hydra mit dem Krater als Waffe schwingt.]

3) Fränkel, Inschr. von Pergamon, Nr. 78—85. Vgl. Beschr. der Sculpt. aus Pergamon, S. 10 und Taf. III.

Die Entdeckung des Frieses hat zahlreiche Ueberraschungen im Gefolge gehabt. Sie lehrte uns eine Kunst kennen, der es weder an Hülfsmitteln noch an frischer Kraft und Erfindungsgabe gebrach, sie liess eine Epoche, die bisher als Zeit des Verfalls gebrandmarkt war, in einem ganz neuen Licht erscheinen, sie forderte zu merkwürdigen Vergleichen mit unserer modernen, zeitgenossischen Kunst heraus. Erinnerten nicht gewisse Stücke des Frieses durch den Schwung der Eingebung und die Lebendigkeit des Stils an Rude's plastisches Meisterwerk le Départ? Freilich, nach der Begeisterung des ersten Augenblicks trat die Kritik in ihr Recht. Leicht liessen sich da und dort Reminiscenzen an frühere Werke und geschickt verhüllte Entlehnungen nachweisen, auch stilistische Mängel und störende Fehler in der Ausführung wurden aufgefunden. Strenge Richter bezeichneten die Pergamener als skeptische Künstler, die sich allenfalls auf dramatische Wirkungen verstanden, doch nicht allzu viel ernsthafte Ueberzeugung besassen[1]. Zweifellos enthalten diese Urtheile viel Wahres. Aber sind solche offenbaren Entlehnungen nicht zu allen Zeiten in der griechischen Kunst üblich gewesen? Und erklären sich diese Mängel in der Ausführung nicht durch die ungewöhnliche Grösse der Arbeit, die zahlreichen Händen anvertraut werden musste? Und wie kann man im Ernst hier von Skepticismus reden? Bei der Behandlung dieses alten mythologischen Themas dachten die Bildhauer des Frieses natürlich nicht daran, ein Werk für Gläubige zu schaffen. Sie fassten ihren Gegenstand nur als Künstler und Dichter auf. Der Urheber dieser umfangreichen Composition sah darin vor Allem ein Thema, das sich wundervoll zur Ausführung in ungewöhnlich grossen Verhältnissen eignete; er widmete sich ihm mit seinem besten Können, mit seiner ganzen Gestaltungskraft. Er befand sich dabei gewiss in jener Gemüthsverfassung, die der grosse französische Meister Pierre Puget in die naiv selbstbewussten Worte kleidete: „Ich habe mich an grossen Werken genährt, ich schwelge immer in Wonne, wenn ich daran arbeite, und der Marmor bebt vor mir, so gewaltig auch der Block ist."

Nachdem so der Kritik ihr Recht geworden, gilt es nun aber auch die gewaltigen Vorzüge anzuerkennen, die dieser pergamenische

---

1) O. Rayet, Études d'archeologie et d'art, p. 261.

Fries besitzt. Zunächst ist es gewiss kein kleines Verdienst, in diesem lang gestreckten Raum so viele wirklich dramatische Scenen zusammengestellt und sich fast durchweg auf der gleichen Höhe echt künstlerischer Eingebung gehalten zu haben. Was die Ausführung betrifft, so darf sie natürlich nicht nach den mittelmässigen und schlecht gerathenen Partien beurtheilt werden, sondern nach jenen Glanzstücken, die offenbar von Künstlern ersten Ranges geschaffen wurden. Bei der Zeusgruppe z. B. verdient die Fülle und Kraft der in breiten Flächen modellirten nackten Theile, die hoheitsvolle Schönheit der Zeusgestalt, die bestimmte, kräftige Darstellung des alten Giganten, dessen musculöser Rücken voll beleuchtet ist, unser uneingeschränktes Lob. Man betrachte auch jenen jungen Titanen, der an der linken Treppenwange gegen einen Adler kämpft (s. o. Fig. 267): wie hat der Künstler es verstanden, die bebende Bewegung der Muskeln, das bange Athmen des von krampfhafter Angst gehobenen Brustkorbs wiederzugeben! Dazu gehört mehr als handwerksmässige Fertigkeit, dazu gehört ein tiefes Verständniss des Lebens, das hier mit freimuthigem Naturalismus sich Ausdruck verschafft hat.

In der Wiedergabe der Einzelheiten sind die Bildhauer des Frieses wahre Virtuosen. Sie haben völlig mit der alten Ueberlieferung gebrochen, die sich damit begnügte, alles Nebensächliche nur eben anzudeuten. Sie verweilen bei den feinen Verzierungen der Schilde und Halbschuhe, bei den Klappen der Panzer, bei den Saumen der Kleider, sie schmücken die Gewänder aus, indem sie jene regelmässigen Falten darauf angeben, die sich bei langem Liegen auf zusammengefalteten Stoffen abzuzeichnen pflegen*), sie geben mit einer Genauigkeit, die den Neid des gewissenhaften Thiermalers erregen konnte, das Pelzwerk der Thierfelle, die Schuppen der Schlangen, die Federn und Rippen der entfalteten Flügel wieder. Der Adler zu oberst an der rechten Treppenwange (vgl. Fig. 267) ist mit einer fast übertriebenen Feinheit ausgearbeitet, die Radirnadel könnte auf der Erzplatte das zerknitterte und im heftigen Kampf seines Schimmers beraubte Gefieder nicht schärfer zum Ausdruck bringen. Auch in diesen Dingen ist der Naturalismus zum Durchbruch gelangt.

Die Bedeutung des Frieses für die allgemeine Kunstgeschichte

*) [Man erkennt diese sogenannten „Liegefalten“ z. B. deutlich auf unserer Taf. XII an dem Gewand, das um die Beine des Zeus geschlagen ist.]

ist sehr erheblich [1]) Er veranschaulicht in der That den Zeitpunkt, wo die im dritten Jahrhundert begonnene Entwickelung zum Hellenismus hin endgültig zum Abschluss gekommen ist Er zeigt ferner eine neue Auffassung des Reliefs in ihrer vollen Ausbildung Betrachtet man diese reich ausgestatteten, mit Zuthaten aller Art überschwemmten Hintergrunde, ermisst man, welche Rolle in dem Fries die hin- und herfliegenden Adler, die unter den Kämpfenden sich tummelnden Molosserhunde, die grossen Flügel spielen, die sich in aller Breite hier entfalten durfen, dann bekommt man die Empfindung, dass die Darstellung des Nackten und der Gewandung für sich allein diese Bildhauer nicht mehr befriedigte, zur plastischen Form gesellt sich jetzt das malerische Element Schon durch die starke Ausladung der Figuren kommt etwas wie Farbe in das Relief, indem tiefe, kräftige Schatten dadurch abgegrenzt werden, die gleich schwarzen Flecken wirken Wir haben es hier schon mit denselben stilistischen Grundsätzen zu thun, die später für das römische Relief maassgebend waren, nicht das kleinste Interesse bietet der pergamenische Fries eben dadurch, dass er uns zeigt, wie die römische Kunst aus der ihr verwandten hellenistischen sich entwickelt hat

Die Sculpturen der Gigantomachie sind nicht das einzige Werk, das uns über die Entwickelung des Reliefs in der Richtung auf das Malerische belehrt Gerade unter diesem Gesichtspunkt verdient auch der kleine Fries, der nach Bohn die rings um die Plattform des Altars sich ziehende massive Mauer zierte, unsere vollste Beachtung Er ist leider zu verstümmelt, als dass man das Ganze genau ergänzen konnte Doch herrscht über den dargestellten Gegenstand kein Zweifel es ist die Geschichte des sagenhaften pergamenischen Landeshelden Telephos Verschiedene Ueberlieferungen wussten davon zu erzählen, wie Telephos dem Liebesbund zwischen Herakles und Auge, der Tochter des Königs Aleos und zugleich Athenepriesterin zu Tegea, entsprossen war, wie dann Auge auf Befehl ihres Vaters in einer Lade den Wogen des ägäischen Meeres preisgegeben, jedoch gerettet und von Teuthras, dem Beherrscher des pergamenischen Landes, an Kindesstatt angenommen wurde

---

1) Vgl den schönen Aufsatz Brunn's im Jahrbuch der k preuss Kunstsammlungen, V, 1884, S 231—291 Ferner Conze, Götting Gelehrte Anz, 1882, S 897, L R Farnell, Journal of Hellen Studies, III, 301, IV, 124, Trendelenburg, Die Laokoongruppe und der Gigantenfries des pergamenischen Altars, Berlin, 1884

Inzwischen war der kleine Telephos im Parthemongebirge ausgesetzt und von einer Hindin gesaugt worden, bis ihn Herakles auffand und als Sohn anerkannte Als dann Telephos zum Mannesalter herangereift war, fuhr er nach dem Land der Teuthranier, besiegte Idas, den Feind des Teuthras, und erhielt zum Lohn dafur seine eigene Mutter zur Ehe, doch eine ungeheure Schlange erscheint im Brautgemach und verhindert die Blutschande An der Spitze der Teuthranier weist dann Telephos einen Angriff der gegen Troja verbundeten Griechen zuruck Als die Lanze Achill's ihn verwundet hatte, erfahrt er vom Orakel, dass nur die Waffe, die ihn verwundet, ihn auch heilen konne So dringt er in den Palast Agamemnon's zu Aulis ein, raubt den jungen Orestes, flieht mit ihm auf einen Altar und droht, das Kind zu todten, wenn Achill sich weigere, ihn zu heilen Ein wenig Rost, das von der Lanze des griechischen Helden abgeschabt wird, bringt die Wunde zum Vernarben, Telephos aber, der sich jetzt mit den Griechen aussohnt, betheiligt sich mit ihnen am trojanischen Krieg Diese Sage, die vom attischen Drama mehr als einmal bearbeitet worden war, schilderten die Bildhauer des kleinen Frieses in einer Reihe zusammenhangender Scenen, die sich wie auf einem Teppich entrollten und nur dann und wann, um die verschiedenen Vorgange aus einander zu halten, durch Pfeiler oder Baumstrunke unterbrochen waren

Zur Erklarung der einzelnen Scenen halten wir uns am besten an die Ergebnisse der eingehenden Untersuchung, in der C Robert die Darstellungen auf den erhaltenen Bruchstucken erlautert und ihre Reihenfolge festgestellt hat [1]) Die Meister des Frieses hatten die Telephoslegende in ihrer ganzen Ausdehnung zur Darstellung gebracht Zunachst die Erzahlung von seiner Geburt da sieht man, wie Aleos das delphische Orakel befragt und den Bescheid erhalt, dass der Sohn der Auge der Morder seiner Oheime werden solle, auf einem wichtigeren Stucke sieht man dann, wie Herakles bei Aleos empfangen wird, wie er weiterhin an einem mit Baumen bepflanzten Ort, den die Umrisse der im Hintergrund abgebildeten Eiche andeuten sollen, die Auge belauscht (Fig 273) [2]) Es folgt

1) Robert, Beiträge zur Erklärung des pergamenischen Telephosfrieses, Jahrbuch des arch Inst, II, 1887, S 244, III, 1888, S 45 und 87

2) Jahrbuch, III, S 58 Overbeck, Griech Plastik, II[1], Fig 201 a Unsere Abbildungen sind nach Photographien hergestellt, die mir der Generaldirector der Koniglichen Museen gütigst

Fig 273 Herakles bei Aleos Bruchstück vom kleinen Fries des pergamenischen Altars

Fig 274 Die Vorbereitungen zur Einschiffung der Auge Bruchstück vom kleinen Fries des pergamenischen Altars (Berliner Museum)

die Geburt des Telephos und die Vorbereitungen zur Einschiffung der Auge, ein durch seinen Stil merkwürdiges Stück, im Vorder-

---

erlaubt hat, im Museum zu Berlin aufnehmen zu lassen Er gestatte, dass ich ihm wie auch Herrn Conze an dieser Stelle meinen Dank ausspreche

grund sieht man Arbeiter mit der Herrichtung der Lade beschäftigt, die als schwimmendes Gefängniss dienen soll, während im Hintergrund Auge, von ihren Frauen umgeben, der Trauer sich hingiebt (Fig. 274).[1] Eine ganze Reihe von Reliefbildern, von denen nur unbedeutende Trümmer sich erhalten haben, schilderten dann die Rettung der Auge, ihre Landung in Mysien und Aufnahme bei Teuthras. Viel deutlicher ist ein anderes Bruchstück, das uns den Herakles zeigt, wie er auf dem Parthenionsgebirge den kleinen, von einer Hindin[*]) gesaugten Telephos auffindet: ein Platanenstamm, ein Hintergrund von Felsen zeigen, dass dem malerischen Element sein Recht geworden ist (Fig. 275).[2]

Fig. 275. Herakles findet Telephos. Bruchstück vom kleinen Fries des pergamenischen Altars. (Berliner Museum.)

Inzwischen ist Telephos herangewachsen: er erschlägt die Söhne des Aleos, deren Aufbahrung auf dem Friese zur Darstellung kommt, und entsühnt sich von dem Mord im Tempel des Dionysos am Fusse des Parthenion. Er kommt nach Mysien, man sieht sein Schiff am Ufer anlegen und den jungen Helden auf einer Leiter ihm entsteigen. Seine Aufnahme bei Teuthras, sein Kampf gegen Idas, seine Vermählung mit Auge, die Gründung von Pergamon, der Streit mit Achill hatten zu einer ganzen Reihe weiterer, leider sehr verstümmelter Reliefs den Stoff geliefert. Dann wieder sehen

---

1) Jahrbuch, II, S. 245, B.

*) [Das Thier, das auf Fig. 275 vor den Füssen des Herakles noch zum Theil erhalten ist, gehört sicher dem Katzengeschlecht an. Vgl. Trendelenburg bei Baumeister, Denkmäler, Artikel Pergamon, zu Fig. 1428.]

2) Conze, Jahrb. der preuss. Kunstsamml., I, 1880, S. 184, Overbeck, a. a. O., Fig. 201 b. Ueber den Typus dieser Heraklesfigur vgl. Arch. Zeitung, 1882, S. 255, wo Weizsäcker die wenig gerechtfertigte Vermuthung aufstellt, die Figur sei einer Gruppe des dritten Jahrhunderts entlehnt, die man zu Pergamon gefunden hatte.

wir Telephos im Lager der Achaer, er ist auf den Altar geflohen und hält unter seinem Arm in rücksichtsloser Weise den kleinen Orestes fest, der sich los zu machen sucht, während das mit der Aufsicht über den Knaben beauftragte Weib ganz in Thränen aufgelöst in die Kniee sinkt[1]. Eine andere Reihe gut erhaltener Platten zeigt uns, wie Telephos in der Versammlung der achäischen Heerführer gastlich aufgenommen wird und Achill um die Heilung seiner Wunde bittet (Fig. 276)[2].

Der Fries ist zu sehr beschädigt, als dass es möglich wäre, über seine Gesammtwirkung sich ein Urtheil zu bilden. Betrachtet man die Bruchstücke, die noch immer in den Magazinen des Berliner Museums lagern, so bemerkt man mit Erstaunen, dass der Bruch mit dem alten Verfahren der Reliefkunst ein völliger ist. Weniger erhaben gearbeitet als die Gigantomachie, ist der Telephosfries genau wie ein Gemälde angelegt. Die Figuren sind perspectivisch angeordnet, man unterscheidet Hintergründe, und der Raum hat ordentlich eine Tiefe. Die Vorliebe für das Malerische fällt in die Augen und verräth sich in der Ausstattung des Hintergrunds. Gebäude, Felsen, Bäume bezeichnen die Localität, das Laubwerk der Bäume ist mit der allergrössten Genauigkeit angegeben: hier erkennt man eine Eiche, dort eine Platane. Und mit dieser Berücksichtigung des Malerischen steht dieser kleine Fries von Pergamon keineswegs allein, er ist vielmehr, wie wir später sehen werden, nur der Zeuge einer allgemein verbreiteten Richtung, die überhaupt den Reliefstil umzugestalten sucht, indem sie das Verfahren des Malers auf die Plastik überträgt. Ein anderer sehr beachtenswerther Zug besteht darin, dass das Relief gewissermaassen zum ausführlichen Erzähler wird. Der Bildhauer sucht sich nicht mehr wie ehedem eine einzelne Handlung, einen einzelnen Vorgang heraus, er unternimmt es jetzt, in einer Reihe auf einander folgender Scenen eine ganze Geschichte zu erzählen, auch darin verräth sich der unmittelbare Einfluss der von der Malerei gelieferten Vorbilder. Malerischer Stil

---

1) Conze, a. a. O., I, S. 183. C. Robert, Jahrbuch, II, S. 245. Overbeck, a. a. O., II⁴, Fig. 201 c.

2) C. Robert, Jahrbuch, II, S. 251, F.

ausführlich erzählender Stil, das sind zwei Merkmale, die später an den römischen Reliefs der Siegessäulen uns wieder begegnen werden, der kleine Fries von Pergamon lässt schon ahnen, welche Grundsätze dereinst für die Bildhauer der Trajanssäule maassgebend sein sollten.

Sind nun, so fragen wir zum Schluss, die Sculpturen des grossen Altars streng genommen das Werk einer Schule, und kann man also von einer pergamenischen Schule sprechen? Allerdings, nur darf man den Begriff der Schule nicht zu eng fassen.[1]) Unter

Fig. 276. Telephos bei den Heerführern der Achaer. Bruchstück vom kleinen Fries des pergamenischen Altars. (Berliner Museum.)

diesen Künstlern der jungen Generation, die sich für ein und dasselbe Werk zusammengethan hatten, bildete sich gleichsam eine Gemeinschaft des Stils und der Technik heraus, sie erscheinen fester zusammengeschlossen als die Bildhauer zu Attalos' I. Zeit. Doch wir sehen keinen vernünftigen Grund ein, zwischen ihnen und jenen anderen Meistern, die um die gleiche Zeit in den übrigen kleinasiatischen Städten und auf Rhodos thätig sind, einen Gegensatz zu construiren. Ein solcher existirte nicht, die pergamenische Schule lehnte sich vielmehr an die grosse asiatische Schule an, und

1) Vgl. die richtigen Bemerkungen Brunn's im Jahrbuch der preuss. Kunstsamml. V, 1884, S. 234 f.

die stilistischen Grundsätze, die sie zur Anwendung brachte, besassen allerwärts Geltung. So können wir also die Friese des grossen Altars als geschichtliche Documente von der allergrössten Tragweite ansehen: sie zeigen uns die monumentale Plastik auf der letzten Stufe ihrer Entwickelung im hellenistischen Sinne. Viel weiter ist diese Entwickelung überhaupt nicht gegangen: schon wenige Jahrzehnte nach Vollendung des pergamenischen Altars stossen wir auf die ersten Anzeichen einer beginnenden Reaction und Rückkehr zu den Kunstformen der classischen Zeit.

Fig. 276a. Apollo vom grossen Altar zu Pergamon. (Berliner Museum.)

DRITTES KAPITEL

DIE KUNSTSCHULEN ASIENS II DIE MALERISCHEN GRUPPEN DIE SCHULE VON RHODOS

§ 1 DIE MALERISCHEN GRUPPEN

Im zweiten Jahrhundert hat sich der Aufschwung des kunstlerischen Lebens, den wir in Pergamon zu Tage treten sahen, uber die Hauptplatze von Kleinasien und bis nach Rhodos ausgebreitet Es giebt jetzt in Wahrheit eine grosse asiatische Schule, Beweis dafur ist, dass unter den Kunstlern, die in Rhodos arbeiten, mehrere aus Kleinasien geburtig sind So die beiden Bildhauer aus Tralles, die ihren Namen unter jenes beruhmte Kunstwerk setzten, das als „Farnesischer Stier" allgemein bekannt ist Wenn wir uns zunachst bei diesen beiden Meistern verweilen, so geschieht dies nicht, um zwischen der Schule von Tralles und der von Rhodos eine Verschiedenheit zu behaupten, die in Wirklichkeit so nicht existirte, es geschieht vielmehr deshalb, weil ihr Werk uns die Anwendung eines ganz neuen Princips veranschaulicht und andere Beispiele fur das, was man die malerische Gruppe nennen kann, damit sich leicht verbinden lassen Tralles ist ubrigens gewissermaassen der Bindestrich zwischen Pergamon und Rhodos, zur Zeit Eumenes' II stand die Stadt politisch unter der Hoheit von Pergamon, und dies blieb so bis zum Tod Attalos' III Wenn uns die Geschichte dieser Kunstler besser bekannt ware, so wurden wir vielleicht beobachten konnen, dass sie zuerst mit den Bildhauern der Attaliden zusammen thatig waren, um sich dann dem aufbluhenden Staat von Rhodos zuzuwenden

Die beiden Meister, denen Plinius die Gruppe mit der Bestrafung der Dirke, oder um sie mit ihrem landlaufigen Namen zu

benennen, den „Farnesischen Stier“ zuschreibt, heissen Apollonios und Tauriskos von Tralles[1]) Was die wunderliche, von Plinius berichtete Anekdote betrifft, wonach die beiden Kunstler einen Wettstreit eroffnet hatten, um zwischen ihrem wirklichen Vater Artemidoros und einem gewissen Menekrates, der nur dafur galt, unterscheiden zu konnen, so beruht dieselbe auf einem seltsamen Missverstandniss Plinius hat offenbar eine Inschrift, in der nach sehr gebrauchlicher Formel die Bildhauer ihren Vater und ausserdem ihren Adoptivvater Menekrates genannt hatten, grundlich missverstanden[2]) Tauriskos wird sonst noch erwahnt als der Urheber von Eroten in Hermenform (Hermerotes), die Asinius Pollio in der von ihm zu Rom erbauten Saulenhalle aufstellen liess[3]), ebenda befand sich zu Plinius' Zeit die Gruppe des Stiers, die aus Rhodos entfuhrt worden war, und zwar hochst wahrscheinlich zur Zeit der Plunderung durch Cassius im Jahre 43 v Chr Spater fand das Bildwerk in den Caracallathermen Aufstellung, wo es im Jahre 1546 unter Papst Paul III in sehr beschadigtem Zustand wieder aufgefunden wurde Es erfuhr durch Giambattista della Porta eine grundliche Erneuerung und wurde dann zunachst im Palazzo Farnese aufgestellt, bis es im Jahre 1786 nach Neapel verbracht wurde (Fig 277)[4]).

Der Gegenstand der Darstellung ist kurz folgender[5]) Die zwei Sohne der Antiope, Amphion und Zethos, lassen Dirke, die Frau des Lykos, die harte Gefangenschaft bussen, in der sie ihre Mutter festgehalten hatte Nachdem sie den Lykos erschlagen, binden sie

---

1) Plinius, Nat Hist, 36, 4, 21 Die Lebenszeit dieser beiden Kunstler steht nicht fest, Hiller von Gärtringen (Athen Mitth, XIX, 1894, S 37 ff) setzt sie an den Anfang des letzten vorchristlichen Jahrhunderts

2) Vgl O Müller, Der Farnesische Stier, O Rayet, Milet et le golfe Latmique, I, p 67 Die Inschrift lautete ohne Zweifel folgendermaassen Ἀπολλώνιος και Ταυρίσκος καθ᾽ ὑοθεσίαν Μενεκράτους, φυσει δὲ Ἀρτεμιδώρου, Τραλλιανοὶ ἐποίησαν

3) Plinius, ebenda Vielleicht ist er der Vater eines Kunstlers Apollonios, der sich auf einer zu Magnesia am Maander gefundenen Inschrift Sohn des Tauriskos nennt Vgl Hiller von Gartringen, Athen Mitth, XIX, 1894, S 37

4) Die Gruppe ist abgebildet im Museo Borbonico, XIV, pl 5, 6 Die altere Literatur daruber findet man bei Friederichs-Wolters, Gipsabg, Nr 1402, und bei Rayet, Milet, p 70 Ausserdem sei verwiesen auf O Muller, Der Farnesische Stier, Otto Jahn, Arch Zeitung, 1852, S 65, Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte, Kap 2

5) Euripides hatte den Gegenstand in seiner Antiope behandelt Ueber die Beziehungen zwischen den uns bekannten Bruchstucken der Antiope und der Darstellung des Farnesischen Stiers vgl R Hassencamp, Nord und Sud, Februar 1892, S 212 ff

Dirke an einen wilden Stier und stürzen endlich ihren verstümmelten Leichnam in einen Brunnen *). Die Bildhauer haben den Augenblick

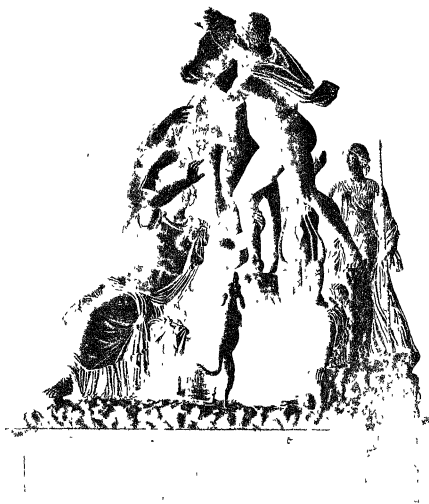



Fig. 277. Die Bestrafung der Dirke. Sogenannter „Farnesischer Stier". Marmorgruppe. (Neapler Museum.)

gewählt, wo die Bestrafung vorbereitet wird. Die Söhne der Antiope führen das wüthende Thier herbei, das sich brüllend bäumt. Zethos

*) [Nach einer anderen Ueberlieferung wird die Unglückliche schliesslich in eine Quelle verwandelt, aus der Thebens berühmter Dirkebach entströmte.]

zieht an dem Seil, das um die Horner des Stiers gelegt ist, Amphion, an der Kithara kenntlich, stemmt sich aus Leibeskraften gegen den Kopf des Stiers, zu ihren Fussen klagt und fleht das Opfer ihrer Rache Im Hintergrund verfolgt eine Frau, in der man Antiope erkennt, den Vorgang mit den Augen, vorn an der rechten Ecke sitzt ein kleiner Berggott als Verkorperung des Kithairongebirges, wo der Vorfall sich ereignet Um uber diese ungeheure, mit Figuren uberladene Gruppe ein billiges Urtheil zu fallen, muss man die modernen Erganzungen, die sehr umfangreich sind, gebuhrend in Rechnung ziehen Fast die ganze Gestalt des Stiers, der Oberkorper der Dirke, die Arme und Beine der zwei Junglinge sind das Werk della Porta's, der dem Korper des Zethos angepasste Kopf stammt von einer Statue des Caracalla*), der Hund, der am Fuss des Felsens bellt, ist mit Ausnahme der Tatzen ganz modern So steht also die ursprungliche Composition keineswegs in allen Punkten fest Halt man sich an die Denkmaler, die das Werk in verkleinertem Maassstab wiederholen, an eine Munze aus dem kleinasiatischen Nakrasa, einen Cameo des Neapler Museums, eine kleine Elfenbeingruppe in derselben Sammlung[1]), so gewinnt man den Eindruck, dass der Erganzer die so wie so schon mangelhafte Uebersichtlichkeit des Originalwerks seinerseits noch mehr geschadigt hat

Die Kunstler des 16 und 17 Jahrhunderts haben mit Lobeserhebungen des Farnesischen Stiers nicht gekargt Auch Winckelmann schatzte das Werk sehr „Diejenigen," ruft er aus, „die es weit unter dem Begriffe, den eine Arbeit aus guter Zeit geben sollte, und fur eine sogenannte romische Arbeit halten, sind blind gewesen"**) In unseren Tagen haben strenge Beurtheilungen diese ubertriebenen Lobspruche sehr wesentlich eingeschrankt „Und doch," bemerkt ein unverdachtiger Kritiker, „verdient die Gruppe vielleicht die maasslose Geringschatzung nicht, die unsere heutigen Kunstler ihr gegenuber kundgeben"[2]) Manierirtheit, Verstiegenheit, Effekthascherei, das Alles kann man zugeben, aber trotz alledem ist es ein

*) [Nach Friederichs-Wolters (Gipsabgüsse, Nr 1402) ist er vielmehr ein Werk della Porta's, der sich dabei das Portrat Caracalla's zum Vorbild genommen habe]

1) Diese Werke hat Otto Jahn, Arch Zeitung, 1853, S 65, Taf 56 und 58, eingehend besprochen

**) [J J Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums, herausgegeben von J Lessing, Berlin, 1870, S 230]

2) O Rayet, Milet, I, p 69

geschicktes und mit Sachkunde gearbeitetes Werk. Uebrigens ist nichts leichter, als die Gruppe des Apollonios und Tauriskos durch niederschmetternde Vergleiche schlecht zu machen, mehr lohnt es sich, sie vom geschichtlichen Standpunkt aus zu beurtheilen, als merkwürdiges Zeugniss für eine beachtenswerthe stilistische Entwickelung. Der Farnesische Stier ist in der That das vollendetste Beispiel einer malerischen Gruppe. Um sie in ihrem wahren Licht zu sehen, musste man sie in den Rahmen versetzen, in dem sie aller Wahrscheinlichkeit nach in Rhodos einst gestanden hatte, in eine Parkanlage als bekronende Spitze eines Aufbaus von Felsen[1]. So erklärt sich das überwuchernde Beiwerk der Basis, die auf drei Seiten Reliefbilder von Thieren zeigt, die an den Abhängen des Berges zu grasen scheinen. So erklärt sich der pyramidale Aufbau der Gruppe, die Vertheilung der Personen über die Felsstufen und die so offenbare Betonung des Malerischen, die für die ganze Anordnung der Figuren maassgebend war. Diese Eigenthümlichkeiten sind sehr bezeichnend. Sie kündigen zunächst an, dass eine neue Kunstgattung aufgekommen ist, eine Art von „Felsenplastik" (sculpture rocaille), die Gärten und Parkanlagen schmücken hilft, sie verrathen ausserdem das Bestreben, ein neues Compositionsverfahren aufzubringen, indem man plastische Rundfiguren nach den Gesetzen der Malerei herzustellen unternahm. Es ist das unbedingt die kühnste Neuerung, der wir in der hellenistischen Kunst überhaupt begegnen.

Die Bildhauer des Farnesischen Stiers waren nicht die einzigen, die sich in dieser neuen Methode versuchten. Die kleinasiatischen Terracotten bieten uns zahlreiche Beispiele eines ähnlichen Aufbaus, wie ja stets die Thonbildner den von den Meistern der grossen Kunst gegebenen Anregungen folgen[2]. Um noch andere Beispiele malerischer Gruppen zusammenzustellen, sei hier in erster Reihe die berühmte Statuenreihe der Uffizien in Florenz, die Gruppe der Niobe und ihrer Kinder, namhaft gemacht. Die Geschichte derselben ist kurz folgende[3]. Im Jahre 1583 entdeckte man in der Vigne der Brüder Thomasini de Gallese an der Strasse, die

1) Vgl. K. Dilthey, Arch. Zeitung, 1878, S. 48.

2) Ueber malerische Gruppen aus Terracotta vgl. Pottier et Reinach, La Nécropole de Myrina, p. 167. Vgl. Fröhner, Terres cuites d'Asie Mineure, pl. 2, 17, 24 etc. Vgl. unsere Fig. 286.

3) Vgl. Stark, Niobe und die Niobiden, Leipzig, 1863, S. 219; Dütschke, Die antiken Marmorbildwerke der Uffizien in Florenz, S. 136 f.

von S Giovanni in Laterano zur Porta Maggiore fuhrt, eine Reihe von 14 Statuen, wovon 13*) Niobiden darstellten Der Kardinal Ferdinand von Medici kaufte sie an und liess sie im Garten der Villa Medici wie einen richtigen Gartenschmuck auf einem Unterbau von Felsen aufstellen Dort blieben sie, bis sie der Grossherzog Peter Leopold von Toscana im Jahre 1775 nach Florenz in die Uffizien bringen liess, wo noch die Gruppe des Padagogen mit dem jungsten Sohn und die Repliken zweier Niobiden hinzukamen Auf den Rath Thorwaldsen's fugte man auch die Statue eines in beide Kniee gesunkenen Niobiden hinzu, der sich schon langst in der Sammlung der Familie Medici befand[1]) Auch noch andere Statuen, die mit der Gruppe nichts gemein haben, wurden ihr ungeschickter Weise beigesellt[2]), und so kam die grosse Anzahl von Bildwerken zusammen, die heute im Niobidensaal der Uffizien vereinigt sind Streng genommen gehoren von allen diesen Statuen nur neun zu einer und derselben Gruppe[3]) sie bestehen sammtlich aus pentelischem Marmor Dazu kommen drei andere Statuen aus anderem Marmor, deren Zusammenhang mit den vorher genannten ausser Zweifel steht[4]) Nimmt man endlich aus dem Museum des Vatican die Figur eines jungen Madchens hinzu, das vor den Fussen eines Niobiden zusammengebrochen ist[5]), dann wird man alle sicheren Bestandtheile, uber die wir fur das Studium der Niobidengruppe verfugen, beisammen haben

Wir wollen uns nicht damit aufhalten, die Figuren dieser so bekannten Gruppe in der vermuthungsweise angenommenen Reihenfolge, in der sie in Florenz aufgestellt sind, im Einzelnen zu beschreiben Wir wollen uns vielmehr gleich der Mutter Niobe zuwenden, die durch ihre grosseren Verhaltnisse und ihre ganze Erscheinung

---

*) [Soll wohl heissen zwolf, die beiden Ringer, die jetzt in der Tribuna zu Florenz stehen, wurden schon früh als nicht zugehorig ausgesondert vgl Dütschke, a a O]

1) Stark, Niobe, Taf XIII, 3, Dutschke, Nr 260

2) Es sind dies folgende a) Die sogenannte Psyche Dütschke, Nr 254 b) Ein junges Madchen im Chiton mit Ueberschlag Dütschke, Nr 263, Stark, Taf XIII, 1, Baumeister, Denkmaler, S 1679, Fig 1758 c) Die sogenannte Anchirrhoe Dütschke, Nr 256 d) Eine als Tochter der Niobe erganzte Muse Dütschke, Nr 262

3) Dutschke, Nr 257, 259, 261, 264, 265, 266, 267, 268, Nr 264 umfasst die beiden Figuren der Mutter Niobe und ihrer jüngsten Tochter

4) Dütschke, Nr 255, 258, 260

5) Helbig, Fuhrer, I, Nr 207 Vgl u S 583 Die Gesammtheit der zur Gruppe gehorigen Figuren findet man bei Overbeck, Griech Plastik, II[4], Fig 162 abgebildet

im Rucken verwundet ist und nun in die Kniee sinkt und den staurirten) rechten Arm voll Verzweiflung erhebt, ebenso ist der leie fliehende Sohn, der den linken Arm in seinen Mantel ein-wickelt hat und ein Bein auf einen Felsblock aufsetzt, weiter nichts ein ziemlich abgegriffe- Akademiestuck [1]) Das-)e mochten wir von einem ten Niobiden sagen, der mit der Rechten wie Schutz den Mantel den Kopf zieht, mit Linken erfasst er seine ge, zu seinen Fussen zu-mengebrochene Schwe-, deren Figur in Flo-z fehlt (Fig 280), uns r durch eine Replik im ican bekannt ist [2]) Ge-inlich weist man der iten Seite der Gruppe h den kleinen Knaben der erschreckt flieht bei seinem Erzieher, einen Chiton mit Aer-n und hohe Stiefel tragt, utz zu suchen scheint [3]), Florenz sind die bei-Figuren getrennt, aber in Soissons gefundene ppe des Louvre zeigt vereinigt Es folgt Niobide, der einen Fel-hinansteigt, durch den

Fig 279 Tochter der Niobe (Rom, Vatican) Nach „Brunn Bruckmann, Denkmaler griechischer und romischer Sculptur“

1) Siehe diese beiden Sohne bei Baumeister, S 1679, Fig 1757 und Taf LXIV, Fig 1753 er Brunn, Denkmaler, Nr 314

2) Vgl Baumeister, Taf LXIV, 1752, Brunn, Nr 315 Ueber die vaticanische Replik vgl ig, Fuhrer, I, Nr 207

3) Baumeister, Taf LXIII, Fig 1749, 1750 Der Kopf des Padagogen ist modern

sein rechtes Bein gänzlich verdeckt wird*), dann ein anderer, der auf sein linkes Knie gefallen ist und den Blick vorwurfsvoll zu den Göttern erhebt, endlich ein sterbender Niobide, der aus-

Fig 280 Sohn der Niobe (Florenz, Uffizien)
Nach „Brunn Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur"

gestreckt auf dem Rücken liegt man kennt mehrere Wiederholungen dieser Figur, die beste ist die in München (Fig 281)[1])

Die kleinliche, trockene Ausführung der florentinischen Statuen, ihre Minderwerthigkeit im Vergleich zu einigen Repliken, desgleichen

*) [Das geschieht nicht, wenn man die Figur, wie offenbar die Absicht des Künstlers war, so aufstellt, dass sie vom Rücken gesehen wird Vgl Friederichs Wolters, Gipsabgüsse, S 436]

1) Die zuletzt genannten drei Söhne sind bei Baumeister, Fig 1754, 1755 und 1756 abgebildet

die grosse Anzahl solcher Repliken belehren uns hinreichend, dass die auf dem Esquilin gefundenen Bildwerke nur die Copien berühmter Originale sind. Plinius, der diese Originale erwähnt[1]), berichtet uns, dass sie eine Statuenreihe bildeten, die man zu seiner Zeit in dem durch C. Sosius gestifteten Apollotempel sehen konnte und bei der man nicht zu entscheiden wagte, ob sie das Werk des Skopas oder des Praxiteles seien. Diese Stelle ist oft citirt worden, um die Ausführung der Originalgruppe dem vierten Jahrhundert zu-

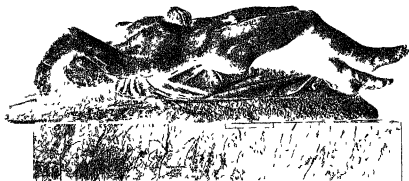



Fig. 281. Sterbender Niobide. (München, Glyptothek.)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur"

zuweisen[2]). Und doch lässt sich weiter nichts aus der Notiz entnehmen, als dass man den Urheber der Gruppe nicht kannte und dass die Kenner zwei berühmte Namen dafür in Vorschlag brachten. Man erinnere sich nur an jenen Kunstsammler des Statius, der sich durch die Sicherheit auszeichnete, mit der er bei Statuen ohne Signatur den Urheber angab[3]). Die Niobiden mussten zu mehr als einem derartigen Versuch verlocken, Plinius beschränkt sich darauf, die sich widersprechenden Entscheidungen der Kunstrichter einfach zu verzeichnen. Leider erwähnt er nicht einmal die Herkunft der Originalstatuen, so dass wir nicht erfahren, ob sie überhaupt aus einer Gegend der alten Welt kamen, die der Thätigkeit eines Praxiteles und Skopas zugänglich war. Alle Wahrscheinlichkeit

1) Plinius, Nat. Hist., 36, 28. Par haesitatio est in templo Apollinis Sosiani, Niobae liberos morientis Scopas an Praxiteles fecerit.

2) Vgl. Stark, Niobe, S. 332, Friederichs, Praxiteles und die Niobegruppe, S. 89 ff.

3) Statius, Silvae, IV, 6. Et non inscriptis auctorem reddere signis.

spricht fur das Gegentheil, denn es scheint, dass die Statuen aus einer Stadt Syriens oder Ciliciens bezogen wurden, da C Sosius, der sie nach Rom verschleppte und damit seinen Apollotempel schmuckte, im Jahre 38 v Chr Unterfeldherr des Antonius in Syrien und Cilicien war und im Jahre 35 nach der Niederlage des Antigonos von Judaa und nach der Einnahme Jerusalems seinen Triumph feiern durfte Stammte also, wie man danach wird annehmen durfen, die Gruppe aus einer von diesen Provinzen, so hatte sie Sosius aus einer jener hellenistischen, nach Alexander's Tod gegrundeten Stadte entfuhrt, fur die weder Skopas noch Praxiteles konnen gearbeitet haben [1])

Das fuhrt uns dazu, die Niobegruppe fur ein hellenistisches Werk anzusehen [2]) Weder die Auffassung noch der Stil widersprechen dieser Annahme Der Gedanke, einen tragischen Vorgang in dieser Weise darzustellen, entspricht durchaus der Vorliebe fur alles Dramatische, von der die pergamenischen Sculpturen uns so viele Proben gegeben haben. Auch das Costum der Frauen, das mit dem der tanagraischen Figurchen sich deckt, spricht nicht eigentlich gegen die Entstehung des Werkes im dritten Jahrhundert Endlich erinnert der knieende Niobide, sowie der sterbend am Boden Ausgestreckte in hohem Grad an gewisse Figuren des attalischen Weihgeschenks Ganz besonders aber wurde es uns schwer fallen, den Skopas oder Praxiteles fur die Mangel verantwortlich zu machen, die bei allem Verdienst, das die Gruppe als Ganzes besitzt, sie in mehr als einer Hinsicht schwer entstellen Betrachtet man diese jungen Manner, die mit Bewegungen von Automaten die Felsen hinanklettern und ihren Schrecken in der allerherkommlichsten Weise zum Ausdruck bringen, so fuhlt man sich an schulgerechte Atelierstucke gemahnt und bringt so beruhmte Namen wie Skopas und Praxiteles einfach nicht uber die Lippen Zudem steht es fest,

1) Stark denkt an das Sarpedonion von Holmoi in Cilicien Nach seiner Vermuthung hatte Sosius den Apollo aus Cedernholz, den er in der Cella seines Tempels aufstellte, aus Seleukia am Kalykadnos entführt Niobe, S 136

2) Den Nachweis dafür hat Hans Ohlrich (Die Florentiner Niobegruppe, Berlin 1888) gegeben In seinem Fuhrer durch das archaol Museum in Halle (S 63) weist C Robert die Niobiden unbedenklich der hellenistischen Epoche zu [Im Uebrigen geht die herrschende Ansicht noch immer dahin, dass wir in dem Original der Niobegruppe vielmehr das Werk einer athenischen Kunstschule des vierten Jahrhunderts zu erblicken haben Vgl Overbeck, Griech Plastik, II⁴, S 78, Anm. 2, so auch Furtwangler, Meisterwerke, S 645]

dass der Untergang der Niobiden unter den Nachfolgern Alexander's ein sehr beliebtes Thema war Als Augustus im Jahre 28 v Chr den Tempel des palatinischen Apollo errichtete, liess er die Thüren mit Elfenbeinreliefs schmücken, und zwar erblickte man auf dem einen Flügel die Vernichtung der Gallier bei ihrem Angriff gegen Delphi, während auf dem anderen der Tod der Niobiden dargestellt war [1]) Das waren so Werke im hellenistischen Geschmack ein Relief in St Petersburg und ein marmorner Diskos des Britischen Museums sind vielleicht Reminiscenzen an jenes Elfenbeinrelief [2]) Wenn nun auch gewiss diese beiden Compositionen von einem anderen Original herzuleiten sind, als von der bei Plinius erwähnten Gruppe, so entspringen sie doch derselben Geistesrichtung, man wird wohl annehmen dürfen, dass in der hellenistischen Epoche Malerei und Plastik mehr als einmal die tragische Geschichte von der Niobe dargestellt haben

Ueber die Aufstellung und Anordnung der florentinischen Gruppe ist oft gestritten worden [3]) Zunächst erhebt sich die Frage, ob die Figuren einen architektonischen Rahmen besassen, ob man sie also mit Stark in den Intercolumnien eines Tempels, oder lieber, nach der älteren Annahme Cockerell's und Welcker's, in einem Giebelfeld aufgestellt denken soll Die erstgenannte Vermuthung gründet sich nur auf das Beispiel des Nereidenmonuments, und das kann uns nicht genügen, gegen die zweite spricht gar mancherlei, vor Allem das Höhenverhältniss der Figuren, die sich so in kein griechisches Giebeldreieck einordnen lassen Auch hätte ein griechischer Bildhauer schwerlich den Fehler begangen, das Gesicht der Niobe nach der einen Giebelecke hinzurichten Dagegen erledigen sich die Schwierigkeiten, wenn man annimmt, dass die Figuren nicht auf dem gleichen Niveau, sondern stufenweise über einander einen Felsen hinauf angeordnet waren, wobei die Statue der Niobe den ganzen Aufbau krönte [4]) So begreift man auch die mancherlei

---

1) Stark, Niobe, S. 138 Brunn, Griech Künstler, I, S 444

2) Ueber das Relief Campana in St Petersburg vgl Stark, Niobe, Taf III, Nr 1, S 165 Hauser, Die neuattischen Reliefs, S 73 Der Londoner Diskos ist bei Murray (Greek sculpt, II, pl XXIX) abgebildet, seine Echtheit wird angezweifelt Vgl darüber Overbeck, Berichte der sachs Gesellsch der Wissenschaften, 1893

3) Vgl ausser den schon erwähnten Arbeiten noch Mayerhofer, Die florentinische Niobegruppe, Bamberg, 1881, und das Endergebniss, das Overbeck (Griech Plastik, II⁴, S 81 ff) aus allen diesen Erörterungen gezogen hat

4) Vgl Hans Ohlrich, a a O, S 4

Terrainangaben, die Felsen und verschieden hohen Postamente, die bei dieser Gruppe eine so grosse Rolle spielen, sie erscheinen wie eben so viele Fortsetzungen des felsigen Unterbaus, der das Ganze trägt. Die Künstler des Cardinals von Medici hatten dies wohl herausgefühlt, wenn sie die florentinischen Figuren wie eine Gartendecoration aufstellten[1], Alles spricht dafür, dass sie in der römischen Villa auf dem Esquilin ursprünglich ebenso gruppirt waren. Sind diese Folgerungen richtig, so gehören die Niobiden in die Reihe der malerischen Gruppen, und die Ausführung des Originalwerks kann dann erst ins dritte Jahrhundert fallen.

Die Entwickelung der malerischen Plastik ist eine Folge der neuen Lebensgewohnheiten, die sich in der griechischen Welt nach Alexander einbürgerten. Die königlichen Residenzen, die reichen Privathäuser verschönerten sich durch Park- und Gartenanlagen oder durch Säulenhallen, für die man eines reichen und mannigfaltigen plastischen Schmuckes bedurfte, der aber nicht nach so strengen Regeln hergestellt zu sein brauchte wie die statuarischen Werke der alten Zeit. Es kann uns nicht überraschen, dass man gerade in Pergamon Beispiele dafür findet. Im Jahre 1880 sind bei den Grabungen Humann's die Bruchstücke von drei Statuetten in halber Lebensgrösse mit unausgeführter Rückseite zum Vorschein gekommen, sie stellen Prometheus, Herakles und eine halbliegende männliche Figur dar, in der man unschwer eine Verkörperung des Kaukasusgebirges erkennt[2]. Milchhöfer hat nachgewiesen, dass diese Statuetten stufenweise über einander auf einen felsigen Hintergrund, von dem sie sich wie Reliefs abhoben, aufgesetzt waren, aus den pompejanischen Malereien lernen wir ganz entsprechende Compositionen kennen, der pergamenische Künstler hatte eben seine Figuren so aufgestellt, wie etwa ein Maler es gethan hätte.

Es liegt nahe, mit einer ebenso nach den Gesetzen des malerischen Stils angelegten Gruppe zwei berühmte Statuen in Verbindung zu bringen, nämlich den sogenannten Arrotino und den an einem Baume aufgehängten Marsyas, von dem wir mehrere Wiederholungen kennen. Die in der Tribuna zu Florenz befindliche und gemeiniglich als Schleifer (Arrotino) bezeichnete Statue zeigt einen

1) In dieser Aufstellung zeigt sie die Zeichnung Perrier's. Segmenta nobil. signorum et statuarum, Rom, 1638, Taf. 87, einzelne Figuren Taf. 33—34, 57—60.

2) Milchhöfer, Die Befreiung des Prometheus, 42. Programm zum Winckelmannsfeste, 1882.

dass die Rhodier nichts versaumten, um die von auswarts gekommenen Kunstler festzuhalten Sie ertheilten ihnen das Vorrecht der *ἐπιδαμία*, d h ein beschranktes Burgerrecht, ja, die Sohne solcher Fremden wurden vollberechtigte rhodische Burger [1] Neue Untersuchungen haben es ermoglicht, die Chronologie dieser Kunstler mit grosserer Bestimmtheit aufzustellen, sie haben auch die wichtige Thatsache ergeben, dass die Thatigkeit der rhodischen Schule sich auf einen viel grosseren Zeitraum erstreckte, als man bisher angenommen hatte [2] Seit der zweiten Halfte des dritten Jahrhunderts bethatigt sie sich, wahrend des zweiten Jahrhunderts und zum Theil auch wahrend des ersten vermag sie sich zu behaupten und lost sich erst in dem Augenblick auf, wo die Einnahme der Stadt durch Cassius der rhodischen Macht den Todesstoss versetzt Wegen dieser langen, luckenlosen Entwickelung verdient die rhodische Schule eine besondere Behandlung Sie ist zwar eine hellenistische Schule, doch uberdauert sie die 156 Olympiade, die nach Plinius' Aussage den Anfang der griechisch-romischen Renaissance bezeichnet Wir werden sie in ihrem ganzen Verlauf betrachten, obgleich wir damit die zeitliche Grenze uberschreiten mussen, die wir zunachst fur die Geschichte der anderen Schulen uns gesteckt haben

Gestutzt auf das Studium der Inschriften schlagt Hiller von Gartringen eine sehr ansprechende chronologische Reihenfolge der rhodischen Kunstler vor [3] Danach gehoren in die zweite Halfte des dritten Jahrhunderts Phyles von Halikarnass [4], Mnasitimos, Timocharis von Eleuthernai, die beiden Chier Zenodotos und Menippos, sowie Simos und Onasiphon aus Salamis Im zweiten Jahrhundert lebten Mnasitimos und Teleson, Pythokritos, der Sohn des Timocharis, der sich als Rhodier bezeichnet, Euthykrates, Simias, Archidamos von Milet und endlich Protos Die Meister der ersten Halfte des letzten vorchristlichen Jahrhunderts sind Theon von Antiochia, der fur Alexan-

---

1) So lautet z B die Signatur des Epicharmos aus Soloi *Ἐπίχαρμος Σολεύς, ᾧ ἁ ἐπιδαμία δέδοται* Sein Sohn aber zeichnet *Ἐπίχαρμος Ἐπιχάρμου Ῥόδιος* Lowy, Inschr griech Bildh, Nr 191

2) Vgl Hiller von Gartringen, Die Zeitbestimmung der rhodischen Kunstlerinschriften, Jahrbuch des arch Inst, IX, 1894, S 22 Vgl auch Holleaux, Rev de Philologie, 1893, p 171

3) Jahrbuch des arch Inst, a a O, S 43

4) Vgl über diesen Künstler Schumacher, Der Bildhauer Phyles Rhein Museum, XLI, 1886 S 223ff

dria arbeitet und in Rhodos die ἐπιδαμία erlangt, ferner Charmos von Laodikeia, dann die Gebrüder Plutarchos und Demetrios, deren Schaffenszeit sich ganz sicher bestimmen lässt die Signatur des Plutarchos liest man nämlich am Postament eines Denkmals für einen rhodischen Bürger, der unter Anderem mit L Licinius Murena, der im Jahre 82 den Titel Imperator erhielt, und mit L Licinius Lucullus, der im Jahre 74 Consul war, in amtlicher Eigenschaft verkehrte [1]) Schliesslich gehören auch noch Epicharmos aus Soloi und sein gleichnamiger, mit dem rhodischen Bürgerrecht beschenkter Sohn derselben Künstlergeneration an, sie pflegen die Ueberlieferungen der rhodischen Schule auch noch in der Zeit nach dem ersten Mithridatischen Krieg (88—84 v Chr)

Wir besitzen ein hervorragendes Werk der rhodischen Bildhauerkunst Am 14 Januar 1506 entdeckte ein römischer Bürger, Felice de' Freddi, in seiner Vigne unweit der Gärten von S Pietro in Vincoli eine Marmorgruppe, die den Laokoon und seine beiden Söhne, von zwei Schlangen umschlungen, darstellte [2]) Es war leicht, diesen Fund mit dem von Plinius erwähnten [3]) Werk dreier rhodischer Meister, Agesandros, Polydoros und Athenodoros, zu identificiren Nach der Ansicht des römischen Schriftstellers überragte die aus einem einzigen Marmorblock gemeisselte Gruppe, die zu seiner Zeit in dem Palast des Titus stand, alle Werke der Malerei und Plastik, die Auffindung des Laokoon brachte die ganze Stadt in Aufruhr, man strömte herbei, sie zu sehen, der Cardinal Galeotto della Rovere, ein Neffe des Papstes Julius II, bot 600 Goldgulden dafür, aber das Meisterwerk wurde durch den Papst angekauft, der es für sein damals im Bau begriffenes Belvedere bestimmte Die Bewunderung der Dichter und Künstler verrieth sich in bedeutsamer Weise Sadolet feierte den Laokoon in lateinischen Versen, Bramante befahl vier Künstlern, die Statue in Wachs nachzubilden und danach einen Erzguss herstellen zu lassen, wobei Jacopo Sansovino den Preis davontrug Man hatte sogar vor den Beschädigungen der Gruppe Respect erst unter Clemens XI, um das Jahr 1730, ergänzte

---

1) Hiller von Gärtringen, a a O, S 26 Th Mommsen, Sitzungsber der Berl Akad, 1892, XLI, S 849

2) Zur Geschichte der Auffindung vgl Michaelis im Jahrbuch des arch Inst, V, 1890, S 16

3) Plinius, Nat Hist, 36, 37

Agostino Cornacchini die Arme der beiden Sohne und vielleicht auch den rechten Arm des Vaters[1]) Thut es noth, an die begeisterten Lobspruche zu erinnern, die Winckelmann der vaticanischen Gruppe zollt, oder an die bedeutende Rolle, die sie dank Lessing's „Laokoon" in der Geschichte der asthetischen Anschauungen des 18 Jahrhunderts spielt[2])?

Der Larm, der ehedem um den Laokoon sich erhoben hatte, ist heute ziemlich verstummt Wir konnen daher die rein asthetischen Betrachtungen auf sich beruhen lassen, fur uns ist dies beruhmte Werk nur die Bethatigung einer grossen Kunstschule und der Zeuge einer merkwurdigen stilistischen Richtung Wir werden auch bei der Beschreibung des allgemein bekannten Denkmals nicht allzu lange verweilen (Fig 285)[3]) Der Priester Apollo's und seine beiden Sohne, die gerade um den Altar stehen, auf dem ein Opfer dargebracht werden sollte, sehen sich von zwei riesigen Schlangen uberfallen, die Apollo's Rachsucht gegen sie gesandt hatte Von einem der Thiere in die Seite gebissen, ist Laokoon auf den Altar zuruckgesunken Das Gesicht erscheint verzerrt, die Glieder von Angst durchschauert, die Brust in ausserster Anspannung aufgetrieben, indem er den rechten Fuss, dessen Zehen convulsivisch gekrummt sind, mit der Ferse gegen den Altar stemmt, versucht er, sich aus der gewaltigen Umstrickung des Ungethums zu befreien Rechts von ihm stosst sein jungster Sohn, in dessen Brust sich die andere Schlange festgebissen hat, soeben seinen letzten Seufzer aus und stirbt Der alteste Sohn wirft seinem Vater einen Blick voll Entsetzen und Mitleid zu, wahrend er zugleich seinen Fuss zu befreien sucht, um den die eine der Schlangen schon ihre Schlingen gelegt hat In vielleicht zu lebhaftem Widerspruch gegen eine Jahrhunderte lang getriebene Bewunderung haben die modernen Beurtheiler[4]) gelegentlich sehr harte

---

1) Michaelis, a a O, S 53 Der Louvre besitzt einen Bronzeabguss aus Fontainebleau, der den Zustand der Gruppe vor ihrer Erganzung wiedergiebt

2) Wir verweisen hierfür auf das vortreffliche Buch Justi's Winckelmann, sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen, Leipzig, 1866—1872, I, S 450

3) Die altere Literatur über den Laokoon ist sehr umfangreich Das Wichtigste davon findet man bei Friederichs-Wolters, Gipsabgusse, S 540, und bei Helbig, Führer, I, Nr 153, zusammengestellt Die neueren Arbeiten über den Laokoon werden wir im Folgenden citiren

4) Sehr bezeichnend ist folgende Aeusserung O Rayet's in seinen Etudes d'archéologie et d'art, p 361 „Laokoon ist ein Schauspieler, der seine Rolle einstudirt und vor dem Spiegel die Wirkung prüft, die das Verzerren seines Angesichts hervorbringt"

Urtheile über den Laokoon gefällt. Man braucht kein Freund des Theatralischen zu sein und kann doch die wirklichen Vorzüge der Gruppe

Fig. 285. Laokoon. (Rom, Vatican.)

voll anerkennen. Die Composition ist tadellos in ihrem geschlossenen Aufbau, die Linienführung von einer Reinheit, die jeder Kritik stand-

halt[1]) Die Behandlung des Nackten zeugt von einer ganz ungewöhnlichen Kenntniss des menschlichen Körpers. Mit seltener Virtuosität bildete der Künstler die in krampfhafter Angst eingezogenen Weichen, die stöhnende Brust, der sich eben ein schwerer Seufzer entwinden will. Das Gesicht aber mit seinen gemarterten Zügen drückt wilden Schmerz mit nie erreichter Gewalt aus. „Die neue, gefühl- und ausdrucksvolle Richtung der Kunst," schreibt Taine, „zeigt sich in der Wahl dieses schrecklichen und auf Rührung berechneten Gegenstands, in der erschreckend lebenswahren Wiedergabe der Schlangenleiber, in der rührenden Ohnmacht des armen Kleinen, der auf der Stelle stirbt, in der vollendet feinen Darstellung der Muskeln, zumal am Leib und an den Füssen, in der schmerzhaften Schwellung der Adern, in der eingehenden, anatomischen Wiedergabe des Leidens."[2]) Wenn die stilistischen Vorzüge des Werkes so offenkundig sind, was fehlt denn eigentlich dem Laokoon, und wie kommt es nur, dass wir nicht mehr die ungetrübte Bewunderung für dies berühmte Bildniss hegen können, mit der es einen Winckelmann erfüllte? Der Grund liegt darin, dass wir seit Winckelmann eine noch reinere griechische Kunst kennen gelernt haben, eine Kunst, die unmittelbarer ist und weniger bewusst auf Sensation ausgeht und in der Wahl ihrer Ausdrucksmittel sich grössere Zurückhaltung auferlegt. Man merkt eben doch beim Laokoon die berechnete und mühsam gefundene Gruppirung, die im Atelier erworbene Kunstfertigkeit, die Absicht, den Zuschauer durch wunderbare Gewandtheit zu überraschen, man verlangt nach einem freieren, überzeugenderen Ausdruck, während man so etwas wie Missbehagen empfindet und überrascht ist, Angesichts dieser furchtbaren Tragödie so durchaus kühl zu bleiben.

Ueber die Entstehungszeit des Laokoon ist viel gestritten worden. Aus der Stelle bei Plinius, wo dieser berichtet, dass die Statue zu seiner Zeit im Palast des Titus stand und dass die drei rhodischen Künstler sie de consilii sententia ausgeführt hatten, lassen sich für die Chronologie keine Schlüsse ziehen. Besonders die Worte de consilii sententia sind in sehr verschiedener Weise ausgelegt worden, doch

---

1) Man muss berücksichtigen, dass der rechte Arm Laokoon's unglücklich ergänzt ist; beim Original war er in unwillkürlicher Bewegung gekrümmt, so dass sich die Hand nahe am Kopf befand.

2) Taine, Voyage en Italie, I, p. 156.

ein Beweis dafur, dass die Gruppe auf Befehl des Titus ausgefuhrt worden ware, lasst sich, so viel scheint ausgemacht, aus diesen Worten nicht entnehmen [1]) Welches ist denn nun aber die richtige Deutung? Und was will hier das Wort consilium besagen? Ist etwa aus den Freunden der drei Kunstler ein Rath gebildet worden mit dem Auftrag, uber die Composition zu entscheiden und die Arbeit unter die drei Meister zu vertheilen [2])? Oder hat man an eine Berathung zu denken, die von den Kunstlern selbst abgehalten wurde? Dann hatte also Plinius sagen wollen, die drei Kunstler waren, ehe sie an die gemeinsame Aufgabe schritten, zu einer Verabredung uber dieselbe zusammengetreten — was auf eine verwunscht naive Bemerkung hinauskame So bleibt nur eine Erklarung ubrig, die mir die grosste Wahrscheinlichkeit zu besitzen scheint dass namlich Plinius gedankenlos irgend eine griechische Formel ubersetzt hat, die der Signatur der Kunstler hinzugefugt war und besagte, dass die Gruppe im Auftrag des Rathes oder Senates von Rhodos ausgefuhrt worden war [3])

Uebrigens darf man als sicher annehmen, dass der Laokoon sich schon vor Augustus in Rom befand Ein im Jahre 1875 aufgefundenes pompejanisches Wandgemalde, das einer Decorationsweise angehort, die von der Zeit des Augustus bis etwa 50 n Chr in Pompeji ublich war, stellt den von den rhodischen Meistern behandelten Gegenstand in sehr ahnlicher Weise dar [4]) Was aber die Annahme betrifft, wonach die rhodischen Kunstler sich nach jener bekannten Stelle der Aeneis Vergil's gerichtet haben sollen [5]), so ist sie von Forster durch vollig uberzeugende Argumente aus dem Feld geschlagen worden Es ist in der That sehr wahr-

---

1) Lachmann (Arch Zeitung, 1848, S 236) hat diese Vermuthung aufgestellt Sie ist durch Forster (Verhandlungen der 40 Versammlung deutscher Philologen in Gorlitz, Leipzig, 1890, S 77 ff) endgültig zurückgewiesen worden

2) Vgl die Erklärung, die Mommsen (Hermes, XX, S 285 ff) von der fraglichen Pliniusstelle gegeben hat

3) Vgl O Jahn, Aus der Alterthumswissenschaft, S 169, Murray, Greek sculpt, II, S 368 Nach Murray hatte die Formel etwa gelautet ἐποιησαν γνώμᾳ ἐπιστατᾶν Ueber die in Rhodos üblichen Formeln vgl Swoboda, Griech Volksbeschlüsse, S 297 Man konnte auch an ein κοινόν, an einen jener religiosen Vereine, denken, wie sie im zweiten und ersten Jahrhundert in Rhodos vorkommen Vgl Foucart, Bull de corresp hellén, X, 1886, p 199 Das Wort κοινον ware ganz genau durch das lateinische Wort consilium wiedergegeben Siehe auch Guiraud, Les assemblées provinciales, p 51

4) Mau, Annali, 1875, tav O, p 273 Gaz arch., IV, 1878, pl 11

5) Dies ist die Ansicht Lessing's Vgl C Robert, Bild und Lied, S 192 ff Die Widerlegung dieser Ansicht findet man bei Förster, a. a O, S 85

scheinlich, dass der römische Dichter aus einer griechischen Quelle geschöpft hat, denn schon Euphorion von Chalkis, der Bibliothekar von Antiochia zur Zeit Antiochos des Grossen (223—187), hatte den Untergang des Vaters zusammen mit seinen Söhnen in derselben Weise dichterisch dargestellt. Also weit entfernt, dass die Verse Vergil's die rhodischen Meister beeinflussten, mag vielmehr Vergil ihr Werk, das zweifellos gelegentlich der Plünderung von Rhodos durch die Soldaten des Cassius nach Rom gekommen war, dort häufig gesehen haben.

So bleibt uns noch zu entscheiden, ob die drei Bildhauer der rhodischen Schule des dritten Jahrhunderts angehören, oder ob sie zu jener jüngeren Generation zählen, die im vorletzten und letzten vorchristlichen Jahrhundert thätig war, mit anderen Worten, ob der Laokoon älter oder jünger ist als der Fries am grossen Altar zu Pergamon. Zwischen Laokoon und dem jungen Giganten, den die Schlange der Athene bedrängt (s. oben Fig. 272), lässt sich eine gewisse Aehnlichkeit in der Haltung nicht verkennen, es fragt sich, welches von den beiden Werken dem anderen wohl als Vorbild gedient hat. Das Zeugniss der epigraphischen Texte scheint derjenigen Annahme günstig zu sein, wonach die Ausführung der rhodischen Gruppe an den Anfang des letzten vorchristlichen Jahrhunderts gehört. Zu diesem Ergebniss kam zuerst Kekulé, als er die Inschriften studierte, in denen die Namen des Agesandros und Athenodoros vorkommen[1]. Die eine, in Antium gefunden, enthält die Signatur eines Athenodoros, des Agesandros Sohn[2]; andrerseits lernen wir durch eine Inschrift aus Lindos ein Ehrendecret für einen Athenodoros kennen, der als Sohn des Agesandros und Stiefsohn des Dionysios bezeichnet wird: es scheint, dass wir es hier mit einem der Meister des Laokoon zu thun haben[3]. Nun aber gehört nach den neuesten Untersuchungen, die Hiller von Gärtringen darüber angestellt hat, diese Inschrift dem Anfang des letzten vorchristlichen Jahrhunderts an. Dasselbe gilt

1) Kekulé, Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon, Berlin und Stuttgart, 1883. Ueber diese Inschriften vgl. Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 203, 302, 446, 479, 480, und Förster, Laokoon-Denkmäler und Inschriften, Jahrbuch des arch. Inst., VI, S. 177.

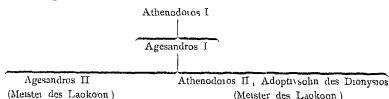
2) Löwy, a. a. O., Nr. 203.

3) Löwy (a. a. O., Nr. 546) hält es für möglich, dass dieser mit dem Athenodoros bei Plinius ein und dieselbe Persönlichkeit ist. Vgl. Holleaux, Rev. de Philologie, 1893, p. 178, note 4.

von einer Inschrift, die Paton herausgegeben hat [1]) in ihr wird ein Agesandros, Sohn des Agesandros, Enkel des Athenodoros erwähnt Dieser wäre dann Agesandros II, der Bruder von Athenodoros II, auch er hatte am Laokoon mitgearbeitet Auf Grund dieser verschiedenen Texte ist es nun möglich, einen Stammbaum aufzustellen, der die Verwandtschaft dieser Künstler veranschaulicht [2]) Der dritte Meister des Laokoon, Polydoros, muss dann nothwendiger Weise ihr Zeitgenosse gewesen sein, ja vielleicht war er sogar ihr Bruder So würden denn also die Meister des Laokoon den ersten Jahren des ersten Jahrhunderts angehören, d h derjenigen Zeit, die, wie wir sahen, einen nochmaligen Aufschwung der rhodischen Schule erlebte [3]) Ist dem so, dann wäre der Laokoon beinahe ein Jahrhundert jünger als der Fries von Pergamon Verliert er dadurch an Werth, und braucht man ihn deshalb als Plagiat zu bezeichnen? Gewiss nicht Die Anschauungen der Griechen waren in dieser Hinsicht von den unsrigen sehr verschieden, für sie kam die Erfindung eines plastischen Motivs erst in zweiter Linie, das ganze Verdienst eines Werkes bestand in der Art und Weise, wie der Künstler ein gegebenes Motiv auszunutzen verstand, sowie in der Vollkommenheit der Ausführung Vergleicht man unter diesem Gesichtspunkt den Giganten des Frieses mit der vaticanischen Gruppe, so kann man die Ueberlegenheit der letzteren keinen Augenblick in Frage ziehen [4])

---

1) Paton, Bull de corresp hellén, XIV, p 278

2) Der Stammbaum, den Hiller von Gartringen im Jahrb des arch Inst, IX, 1894, S 37, aufgestellt hat, sieht folgendermaassen aus

3) Die Ansicht, wonach der Laokoon älter sein soll als der pergamenische Fries und schon im Verlauf des dritten Jahrhunderts entstanden wäre, ist von Brunn (Jahrbuch der preuss Kunstsammlungen, V, 1884, S 263—272) und von Trendelenburg (Die Laokoongruppe und der Gigantenfries des pergamenischen Altars, Berlin, 1884) verfochten worden Ihnen schliesst sich Helbig (Führer, I, S 100) an Brizio dagegen (Nuova Antologia, 3 Serie, Band XXI, Rom, 1889) hält den Laokoon für jünger als den pergamenischen Fries, und ebenso denkt Förster (a a O), sowie Wagnon (Rev arch, N S, vol XLIV, 1882, p 330)

4) Brunn (Jahrb der Kunstsammlungen, V, S 264) hat übrigens sehr fein darauf hingewiesen, dass die Verschiedenheiten zwischen den beiden Werken doch viel erheblicher sind als die Aehnlichkeiten

Wenn den ihodischen Meistein dei peigamenische Fiies bekannt wai, so haben sie ein Thema, das doit eben nur angedeutet war, in einzig bedeutendei Weise weitei entwickelt, ihnen gebuhit das Verdienst, Alles daiaus gemacht zu haben, was darin lag, und ein hochst eigenaitiges Weik geschaffen zu haben, das in dei hellenistischen Kunst bis auf Weiteies das vollkommenste Beispiel innerhalb dei tiagischen Gattung daistellt

Fig 286 Teiracottagiuppe aus Kleinasien (Collection Lecuyei, pl G)

VIERTES KAPITEL

DIE ALEXANDRINISCHE KUNST

§ 1 DIE ALEXANDRINISCHE PLASTIK

Als Alexander der Grosse im Jahre 332 die Stadt grundete, welche die Residenz der Ptolemaer werden sollte, wunschte er damit der ganzen griechischen Welt eine Hauptstadt zu geben Alexandria war nicht so glucklich, dies zu werden Aber wenn es auch politisch nur die Hauptstadt des Konigreichs der Lagiden war, so spielte es doch im sittlichen und geistigen Leben der hellenistischen Griechen vollkommen die Rolle, die sein Grunder ihm zugedacht hatte Als Stadt ohne Vergangenheit und Tradition, ins Dasein gerufen durch den Willen des Welteroberers, war Alexandria durch seine privilegirte Lage ganz dazu geschaffen, der bevorzugte Brennpunkt jenes hellenistischen Weltburgerthums zu werden, das nach und nach die Stelle des alten Hellenenthums eingenommen hatte Zwei grosse Civilisationen beruhren und durchdringen sich in dieser Stadt die griechischen und agyptischen Gottesdienste erfahren dort eine Verschmelzung, ein hellenisirter Serapis tritt der Isis zur Seite, die Gott gewordenen griechischen Konige erfahren neben den Gottheiten des alten Aegypten anbetende Verehrung So vollenden die Ptolemaer das Werk der Verschmelzung, von dem Alexander getraumt hatte Die grosse, von Deinokrates nach einem grossartigen Plan erbaute Stadt gewahrt durchaus den Anblick einer Weltstadt Wahrend die einheimische Bevolkerung in dem Stadttheil Rhakotis zusammengepfercht war, sah man eine buntscheckige Menge von Griechen, Juden, Syrern und anderen Orientalen die schonen Strassen und Wandelhallen der Neapolis fullen, am Hafen sich tummeln und an Festtagen vor der grossen monumentalen Freitreppe zum Serapeion sich

drangen Ein griechischer Romanschriftsteller schildert den feenhaften Anblick, den die illuminirte Stadt an grossen Feiertagen darbot, mit den Worten „Nirgends war Nacht, eine neue Sonne erhob sich, in tausend Strahlen ihr Licht ausstromend Da schaute ich eine Stadt, die an Schonheit mit dem Himmel wetteiferte“ [1]) Bekannt ist, welche bedeutende Stellung Alexandria in der griechischen Literaturgeschichte einnimmt [2]) In Ermangelung einer wahrhaft nationalen Literatur finden alle Formen der hellenischen Bildung, Poesie, Gelehrsamkeit und Wissen dort glanzende Vertreter Die beiden Bibliotheken im Museum und Serapeion bergen alle Schatze, die den literarischen Reichthum von Hellas ausmachen Von den Ptolemaern besoldete Hofdichter und Grammatiker leben in der fleissigen Stille des Museums, uben Kritik an den alten Handschriften, feilen Epigramme und verfassen kunstvolle Lehrgedichte zum unverganglichen Ruhm ihrer koniglichen Gonner

Auf anderen Gebieten herrscht eine nicht minder grosse Vielgeschaftigkeit Alexandria sieht rasch ein bluhendes Kunstgewerbe sich entwickeln, das sein Material und sein Herstellungsverfahren nicht selten der altagyptischen Industrie entnahm Die in Aegypten angesiedelten griechischen Handwerker lernen Glas zu giessen, Thongefasse mit jener schonen blauen Schmelzmasse zu uberziehen, deren geheimnissvolle Zusammensetzung sie in den agyptischen Werkstatten kennen lernen Die beruhmten Kameen Ptolemaios' II mit Arsinoe in St Petersburg, von Ptolemaios VI mit Kleopatra in der Wiener Sammlung zeugen von der wunderbaren Geschicklichkeit und dem uberaus feinen Geschmack der dortigen Steinschneider Die alexandrinischen Goldschmiede waren unubertroffen in der Herstellung schoner Silbergerathe, nach denen in der ganzen alten Welt lebhafte Nachfrage herrschte [3]) Aber darf man von dieser Bluthe des Kunstgewerbes ohne Weiteres auf eine ebenso glanzende Entwickelung der Plastik schliessen? Besitzt die Bildhauerei in Alexandria gerade so wie in Pergamon und Rhodos einen eigenartigen, schopferischen Zug? Man hat lange der Residenz der Lagiden den Ruhm vorenthalten, uberhaupt eine eigene

1) Achilles Tatius, Leukippe und Kleitophon, V, 2, 2 Vgl Couat, La littérature alexandrine, p 2

2) Siehe Couat, a a O, J Girard, Études sur la poésie grecque L'Alexandrinisme, p 209 bis 353, Susemihl, Gesch der griech Literatur in der Alexandrinerzeit

3) Vgl Schreiber, Alexandrinische Toreutik, Leipzig, 1894.

Bildhauerschule besessen zu haben. Erst in allerneuester Zeit hat sich ein Umschwung der Ansichten zu ihren Gunsten vollzogen, und ganz besonders die Arbeiten Schreiber's haben mit Erfolg die Sache der alexandrinischen Kunst verfochten[1]. Sie wäre zweifellos einfür allemal gewonnen, wenn der Boden von Alexandria jemals methodisch durchsucht worden wäre. Bei dem augenblicklichen Stand unserer Kenntnisse sehen wir uns immer noch auf Vermuthungen angewiesen.

So viel aber steht wenigstens fest, dass nach dem Beispiel anderer hellenistischer Herrscher auch die Ptolemäer fremde Künstler an ihren Hof zogen. So verweilt dort der Maler Apelles. Auch zwei Bildhauer, Demetrios von Rhodos und Theon von Antiochia, arbeiten in Alexandria[2]. Der Meister Bryaxis, der die Cultstatue für das Serapeion schuf, scheint ein kleinasiatischer Grieche zu sein. Besonders sind es literarische Zeugnisse, die zu der Annahme berechtigen, dass die griechisch-ägyptische Stadt in Kunstwerken einen ungewöhnlichen Luxus entfaltete. Die von den Ptolemäern errichteten Gebäude enthielten eine Welt von Statuen. Im Tychaion, das sich mitten in der Stadt erhob, gab es Götterbilder, Darstellungen der Nike und eherne Porträtstatuen der Ptolemäer[3]. Im Homereion hatte Ptolemaios Philopator rings um die Statue Homer's die Bilder der Städte aufstellen lassen, die sich um die Ehre stritten, seine Heimath zu sein[4]. In welchen Mengen gar die Bildnisse der Könige hergestellt wurden, lässt sich leicht denken. In dem seiner Schwester Arsinoe geweihten Tempel stiftete Ptolemaios Philadelphos die Goldelfenbeinbilder seiner Eltern und das aus einem riesigen Topas geschnittene Bildniss seiner Schwester[5]. Auch von seiner Geliebten Kleino gab es mehrere Statuen in Alexandria. Dazu muss man noch diejenigen Bilder der Königsfamilie zählen, die in den grossen Heiligthümern von Hellas theils von den Königen selbst, theils von ihren Höflingen errichtet wurden, so die Statue des Ptolemaios Soter in

1) Schreiber, Athen. Mitth., X, 1885, S. 30 ff.; Jahrbuch des arch. Inst., IV, 1889, S. 113. Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani, Leipzig, 1888. Vgl. Michaelis, Ueber alexandrinische Kunst, in den Verhandlungen der Philologenversammlung in Zürich, 1887, Leipzig, 1888, S. 34. Overbeck, Griech. Plastik, II[4], S. 352.

2) Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 187.

3) Libanios, Ἔκφρασις β' [Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1987.]

4) Aelian, Var. Hist., XIII, 21. [Overbeck, ebenda, Nr. 1988.]

5) Theokrit, Id. XVII, 124; Plinius, Nat. Hist., 37, 108.

Olympia, die der Arsinoe im Heiligthum des Helikon, wo sie von einem ehernen Vogel Strauss getragen wurde [1]) Es giebt mit anderen Worten in Alexandria eine Hofkunst, deren Pracht wir uns leicht vorstellen können Man lese nur in der 15 Idylle Theokrit's die Schilderung des Adonisfestes, das zu Ehren der Arsinoe II begangen wurde, oder man vertiefe sich in die vom Rhodier Kallixenes gegebene Beschreibung der von Ptolemaios II angeordneten Pompa [2]) Man hat dabei die Empfindung einer Vision, so blendend ist der griechische und ausländische Luxus, der da entfaltet wird Statuen von Gold, von Elfenbein und Ebenholz, Hunderte von Thierbildern, „die von den ersten Künstlern geschaffen waren", werden da in wunderbarem Zuge an uns vorüber geführt Das Prunkschiff Ptolemaios' IV, die sogenannte θαλαμηγός, war mit unerhörtem Reichthum ausgestattet, Kallixenos erwähnt voll Bewunderung Epistylien aus lauterem Gold, auf denen Friese von Elfenbein hinliefen, ferner Statuen der Königsfamilie aus Alabaster, endlich ein Marmorbild der Aphrodite, das in einem Rundtempel stand [3]) Man kann sich denken, welche Kunstschätze Alexandria den Römern darbot, als Augustus die Residenz der Ptolemaei methodisch ausplünderte [4])

Dass es griechische Künstler gab, die sich in Alexandria niedergelassen hatten, die dort arbeiteten und hellenistische Kunstgebräuche dorthin verpflanzten, darüber kann Allem nach kein Zweifel bestehen Man kennt jetzt eine ganze Anzahl von Marmorwerken, Porträts, Copien nach Statuen, Nachbildungen landläufiger Motive, die in der Stadt selbst zu Tage gekommen sind [5]) Aber den stärksten Beweis liefern uns merkwürdige Denkmäler in griechisch-ägyptischem Mischstil, die zeigen, wie die Kunst des alten Aegypten sich nach und nach mit Hellenismus durchsetzt, ohne auf ihre eigenen Stilgesetze oder auf ihr herkömmliches Material zu verzichten Die einheimischen Künstler

---

1) Pausanias, VI, 15, 10, 17, 3, IX, 31, 1 [vgl auch I, 8, 6]

2) Theokrit, Id XV, 110 Athenaeus, V, p 196 A, 25 [Overbeck, Schriftquellen, Nr 1989 f] J Delamarre hat nachgewiesen, dass diese πομπή zu einer πεντετηρίς gehörte und mit der Einweihung der zu Alexandria um 280 durch Ptolemaos II gestifteten „isolympischen" Spiele zusammenhing Wir kennen diese aus einer unlängst auf Amorgos gefundenen Inschrift (Revue de philologie, April, 1896)

3) Athenaeus, V, p 203 E, 37 [Overbeck, Schriftquellen, Nr 1986]

4) Vgl W Wunderer, Manibiae Alexandrinae, Würzburg, 1894

5) Schreiber, Athen Mitth, X, 1885, S 389 Vgl Botti, Notice des monuments exposés au musée greco-romain d'Alexandrie, p 76—83 Vielleicht stammt auch eine hübsche, hellenistische Gruppe, Aphrodite und Triton, aus Alexandria Arch Anzeiger, 1894, S 29

schneiden Figuren in den Granit, deren Typus ägyptisch ist, während die Ausführung handgreiflich den Einfluss griechischer Vorbilder verräth. Ein Beispiel hierfür ist das aus Granit gehauene Porträt des Ptolemaios Philometor (180—145), das zu Aegina gefunden wurde und jetzt im Athener Centralmuseum steht[1]). Das Haupt ist lose umwunden mit einem gestreiften Tuch (Klaft), auf dem die doppelte, mit der Uräusschlange geschmückte Krone von Ober- und Unterägypten sitzt; der Pfeiler, an den die Statue sich lehnt, trägt eine Inschrift in Hieroglyphen; überhaupt ist der ganze Eindruck des Werkes ägyptisch. Indessen hat der Bildhauer doch im Gesichtsausdruck und in der Haarbehandlung dem griechischen Geschmack mehr als ein Zugeständniss gemacht und sich als Schüler der Griechen ausgewiesen. Dieser Mischstil hat allerdings keine Werke von erheblichem Werth hervorgebracht, er scheint nicht einmal über die grossen Städte des Deltas hinaus Anklang gefunden zu haben. Immerhin zeugt er von hellenistischen Einflüssen, die mächtig genug waren, um die seit Jahrhunderten bestehenden Gewohnheiten der ägyptischen Kunst abzuwandeln.

Es erhebt sich nun die Frage, ob die alexandrinische Plastik ein eigenartiges Gesicht besitzt und ob sie an ihrem Theil dazu beiträgt, das Gebiet der Bildhauerei um neue Vorwürfe zu bereichern. Ich neige dazu, dies zu glauben; wenigstens scheint mir ein schönes Werk, das sicher von einem griechischen Künstler aus der Zeit der Ptolemäer geschaffen wurde, eine eigenthümlich alexandrinische Schöpfung zu sein; ich meine die Kolossalstatue des Nil im Vatican (Fig. 287)[2]). Sie wurde gleichzeitig mit ihrem Gegenstück, dem Tiber, der sich gegenwärtig im Louvre befindet, unter Leo X. in der Nähe von S. Maria sopra Minerva entdeckt. Beide Statuen schmückten vielleicht einst die Zugänge zum Tempel der Isis, der in jener Gegend gelegen war. Der Tiber ist nur eine griechisch-römische Wiederholung eines ursprünglich griechischen Motivs, das geschaffen wurde, um den grossen ägyptischen Fluss zu personificiren. Die Ueberlegenheit der Nilstatue ist unverkennbar; sie ist

1) J. Six, Athen. Mitth., XII, 1887, S. 212, Taf. VII—VIII. Maspero (Archéologie égyptienne, p. 299) hat noch andere Beispiele derselben Art angeführt. Vgl. einen männlichen Kopf aus schwarzem Granit im Wiener Kaiserhaus, der aus der alten Sammlung Miramar stammt: Arch. Anzeiger, 1891, S. 175, Nr. 33. Gaz. des Beaux-Arts, 1892, I, p. 470 (S. Reinach).

2) Die Literatur findet man bei Helbig, Führer, I, Nr. 47. Abgebildet bei Brunn, Denkmäler, Nr. 196.

auf ein Zeichen von ihnen kann ein solcher Sclave geknebelt werden, wie jener Neger, den eine bei Memphis gefundene griechisch-ägyptische Bronze uns vorführt.[1])

In allen diesen Bildwerken ist nichts, was über den Rahmen der Genrebildnerei hinausginge. Aber merkwürdig ist, mit wie unendlich viel Schwung, Witz und guter Laune die alexandrinischen Künstler diese Vorgänge des täglichen Lebens zu behandeln verstehen; sie bekunden darin eine Schärfe der Beobachtung, eine stilistische Sicherheit, die aus diesen Figuren wahrhaftige Kunstwerke macht. Nichts begreiflicher, als dass sie rasch Mode wurden und allenthalben in der griechisch-römischen Welt Verbreitung fanden. Vielleicht treten gerade in diesen Werken die eigenartigsten Vorzüge der alexandrinischen Kunst zu Tage.

§ 2. DIE „RELIEFBILDER“

Mehrfach haben wir schon auf jene eigenthümliche stilistische Richtung hingewiesen, die darauf ausgeht, die Gesetze der Malerei auf das Relief zu übertragen. Der kleine Fries vom Zeusaltar in Pergamon hat uns gezeigt, worin das Verfahren bei dieser malerischen Compositionsweise besteht. Die Basis der Nilstatue und des Farnesischen Stiers führten uns dann ländliche oder sonst malerische Scenen vor Augen, die ganz wie Genregemälde angelegt waren. Dieser neue Stil findet seinen vollendetsten Ausdruck in einer Reihe von Reliefdarstellungen, die unter dem Namen der „hellenistischen Reliefbilder“ bekannt sind.[2]) Diese Denkmäler, die in den römischen Sammlungen in grosser Anzahl vorkommen, galten lange für plastische Nachahmungen alexandrinischer Gemälde, bis ihnen Schreiber ihren richtigen Platz in der Kunstgeschichte angewiesen hat.[3]) Man ist heutzutage darüber einig, dass man in ihnen theils griechische Originale, theils römische Copien nach hellenischen Vorbildern besitzt. Wenn aber Schreiber als die Heimath dieser malerischen Reliefs Alexandria bezeichnet hat, so konnte er sich auf ein positives

---

von Negersclaven abgebildet. Ueber die Denkmäler mit Abbildungen von Negertypen vgl. die bei Pottier et Reinach, Myrina, p. 473, note 5, angeführte Literatur.

1) Michon, Bull. de la Société des Antiquaires de France, 1893, p. 166.

2) Schreiber hat die ganze Reihe derselben in einem schönen Sammelband herausgegeben: Die hellenistischen Reliefbilder, Leipzig, Engelmann, 1889—1893.

3) Th. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani, Leipzig, 1888.

Zeugniss dafür nicht berufen, gleichwohl hat seine Annahme viel für sich und bis zur Stunde ist sie nicht widerlegt worden.

Die hellenistischen Reliefs dienen ausschliesslich decorativen Zwecken, in der Anlage Gemälden ähnlich, sollen sie den Schmuck des Schlosses oder Wohnhauses ergänzen. Vielleicht kannten die Griechen schon vor Alexander die Sitte, den Mauern gewisser öffentlicher Bauwerke eine plastische Ausschmückung zu geben[1]), doch durch nichts sind wir berechtigt, solchen Schmuck auch für Privatgebäude vorauszusetzen. Unter den Diadochen aber eignete sich die griechische Welt mit grossem Eifer den im Orient beliebten Gebrauch an, die Wände der Häuser mit Reliefplatten zu incrustiren. Bei ihren Feldzügen in Asien sahen die Officiere Alexander's jene mit Reliefs überzogenen Alabasterfliesse und Metallverkleidungen, mit denen die Paläste der Perser ausgeputzt waren, und als nun die griechischen Fürsten in Seleukia, Antiochia, Alexandria sich prunkvolle Residenzen erbauten, da entlehnten sie den Asiaten den Luxus dieser decorativen Füllungen, die über die langen Fluchten der Säulenhallen, über die Mauern der Bibliotheken und königlichen Gemächer heiteren Schmuck verbreiten. Nirgends bürgerte sich, wie es scheint, diese Sitte schneller ein als in Alexandria.

Diese neue Art von Reliefs für Innenräume bedurfte anspruchsloserer Gegenstände, als die monumentale Plastik sie an den heroischen Vorwürfen besessen hatte. Die alexandrinischen Bildhauer wandten sich entschlossen den Gegenständen zu, die zum Repertoire der Staffeleimalerei gehörten. Indem diese damals eine Richtung, die schon durch die Zeitgenossen des Nikias und Apelles eröffnet worden war, mit Nachdruck weiter verfolgte, fasste sie die mythologischen Stoffe mehr und mehr genremässig auf und hauchte ihnen so gewissermaassen neues Leben ein. Gleichzeitig gefällt sich die alexandrinische Literatur in der Schilderung der sogenannten „verlegenen Mythen", namentlich der Liebesgeschichten der Götter, wie sie beispielsweise Hermesianax und Kallimachos in ihren Elegien ausmalen[2]). Diesem Vorstellungskreis entnahmen nun auch die Bild-

---

1) Vgl. Leo Bloch, Griech. Wandschmuck, München, 1895, S. 55—57. Diese Rolle spielte nach Bloch das Peliadenrelief und das Relief im Museum Torlonia mit Herakles, Philoktet und Odysseus. Aber dies sind, wie Bloch richtig bemerkt, nur Copien, erst nach den Originalen liesse sich entscheiden, ob sie wirklich eine architektonische Bestimmung besassen.

2) A. Couat, La littérature alexandrine, p. 81 ss. Vgl. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs, S. 11.

hauei ihic Anregungen Der schone Endymion, dei auf einem Felsen eingeschlafen ist, wahiend sein Hund duich Gebell die Ankunft dei Selene veikundet, Pai is und Ei os, der verwundete Adonis, Polyphem in seinei Hohle, Daidalos und Pasiphae, das sind so einige dei Gegen stande, welche die Kunstlei in jenen giossen, plastischen Wand-

Fig 295 Peiseus und Andromeda (Rom, Capitolinisches Museum)

fullungen, die man sehr richtig als „Prachtreliefs“ bezeichnet hat, daizustellen pflegten[1]) Eine vortieffliche Probe fur den dabei angewandten Stil liefert uns das hubsche Relief auf dem Capitol, wo Peiseus die Andiomeda befreit und ihi ritteilich den Aim ieicht, um sie von dem Felsen, an den sie angeschmiedet war, heruntei zu geleiten (Fig 295)[2]) Die Darstellung ist etwas gesucht grazios

1) Vgl Schreiber, Die hellenistischen Reliefbildei, Taf XIII, IX, IV, VIII Mehreie von diesen grossen Reliefs befinden sich im Palazzo Spada in Rom Vgl Helbig, Führer, II, Ni 938 ff

2) Schreiber a a O, Taf XII Vgl Helbig, Führer, I, Nr 456

und erinnert sehr an die mythologischen Spielereien („mythologies") des 18 Jahrhunderts Sonst werden meist landliche Idyllien dargestellt, in denen oft Satyrn die Hauptrolle spielen Da uberrascht einer eine Nymphe, die am Fusse einer Pinie eingeschlafen ist, ein anderer, der noch in den Junglingsjahren steht, spielt im Schatten eines Baumes die Flote und lehnt sich dabei an einen Saulenschaft, auf dem ein Priapos steht[1]) Bekannt ist auch das zierliche Relief im Louvre, wo ein junger Satyr von den Strapazen der Jagd ausruht und sich den Scherz erlaubt, die Lusternheit eines zahmen Panthers dadurch zu entflammen, dass er ihm einen todten Hasen hinhalt[2])

Einige von diesen Darstellungen sind entzuckend geistreich und grazios Ihren eigenartigen Charakter verdanken sie aber alle gewissen malerischen Elementen, die meistens unmittelbar aus der Natur entlehnt sind Dieses Auftreten des Landschaftlichen im Reliefbild bedeutet einen gewaltigen Umschwung In der classischen Zeit bezeigt die Plastik den Gegenstanden der Natur gegenuber nur eine geringschatzige Gleichgultigkeit Die menschliche Gestalt herrscht im Relief unbedingt Hochstens bemerkt man hier und da einen knappen Hinweis auf die Oertlichkeit, in der ein Vorgang spielen soll Ein Baumstamm mit entlaubten Zweigen genugt, um einen Tempelhain anzudeuten, eine schmale Felsenkante reicht hin, um die Vorstellung von einer heiligen Grotte zu erwecken Naturlich vermochte so schmachtiger Schmuck das Auge nicht zu fesseln In den Reliefbildern dagegen spielt die Landschaft ganz wesentlich mit Besonders haufig begegnet ein uberhangender Felsen, der sich vom Hintergrund abhebt oder ihn gelegentlich in seiner ganzen Ausdehnung uberzieht und so dem Bildhauer zahlreiche Moglichkeiten bietet, seine Figuren in mehreren Grunden aufzustellen So bildet ein Felsenhintergrund den schattigen, kuhlen Schlupfwinkel, wo der kleine Satyr des Louvre sich ausruht, so hängt eine Felswand über die Quelle herein, an der auf einem Relief des Palazzo Spada Bellerophon den muden Pegasos trankt (Fig 296)[3]). Meist belebt auch noch Vegetation diese felsigen Einoden, und Baume zeichnen auf dem Hintergrund ihre wunderlich gewundenen Stamme und das

1) Schreiber, Hellenist. Reliefbilder, Taf XXIV, XVII
2) Schreiber, ebenda, Taf XXII Vgl Frohner, Notice, Nr 281
3) Schreiber, ebenda, Taf III

feine Netz ihrer dicht belaubten Zweige ab. Diese Umrisse der Bäume werden schlicht und klar mit grosser Geschicklichkeit bald nur eben angedeutet, bald wirkungsvoll zur Geltung gebracht, immer

Fig. 296. Bellerophon, den Pegasos tränkend. (Rom, Pal. Spada.)

aber heben sie sich mit einer Leichtigkeit vom Hintergrund ab, dass jeder Gedanke an störende Ueberladung ausgeschlossen ist. Auch die Architektur kommt zu Wort: man bemerkt bald die reinen Linien einer mit Bukranien geschmückten Halle, bald die schlanke Säulenstellung eines kleinen Heiligthums [1]). Dazu kommen endlich noch ländliche Hermen, Priapen, Guirlanden, die sich um eine Felsnase,

1) So auf dem hübschen Relief des Palazzo Spada mit der Darstellung von Amphion und Zethos. Schreiber, ebenda, Taf. V.

einen Altar, ein Tempelgebälk schlingen und zwar in verschwenderischer Fülle, wie das der Zunahme der „Guirlandomanie" in alexandrinischer Zeit entspricht. Unschwer erkennt man in dem Allen die Landschaft der Bukoliker, wie sie den Scenen des griechischen Idylls als Rahmen dient und in den Epigrammen der Anthologie oder in den Hirtengedichten Theokrit's mit scharfen Strichen gezeichnet wird. Bis zu einem gewissen Grade lässt sich diese Entwickelung des malerischen Stils mit der im 18. Jahrhundert vergleichen, als in der Malerei die Landschaft aufkam, um die ländlichen Scenen und galanten Lustbarkeiten in gefälliger Weise zu umrahmen. Auch die Alexandriner behandeln die Landschaft gewissermaassen wie einen neutralen Hintergrund, von dem die menschlichen Gestalten sich besser abheben; ein solcher Hintergrund beansprucht nicht, dem Auge weite Perspectiven zu eröffnen, er will nur die Scenerie reich und freundlich gestalten und ihr einen gewissen Charakter aufprägen.

Das Malerische tritt uns noch mehr bei der kleineren Sorte dieser plastischen Gemälde, bei den „Cabinetbildern in Relief" entgegen, die zum Schmuck der Wohnräume dienten. Der beschränkte Umfang solcher Compositionen zwang die Künstler, dem Hintergrund mehr Tiefe zu verleihen; sie mussten die Gegenstände des Vordergrunds erhabener darstellen und alle Einzelheiten kräftiger modelliren. Die Ausführung ist von so wunderbarer Feinheit, dass man sich fragt, ob nicht die Originale der römischen Copien sehr oft Metallreliefs waren, ein Grund mehr, gerade in Alexandria den Ursprung dieses Stils zu suchen. Auch die Gegenstände der Darstellung sind realistischer. Auf dem engen Raum dieser Bildchen anspruchsvolle Vorwürfe behandeln zu wollen, wäre unsinnig. Die Künstler halten sich daher an Vorgänge des Alltagslebens, an Anekdoten, Genrescenen und kommen damit dem Geschmack ihres Publicums, das an genauer, realistischer Beobachtung des täglichen Lebens seine Freude hat, am besten entgegen. Unter diesen Cabinetbildchen findet man in der That beinahe alle Seiten der Genremalerei vertreten: ein richtiges „Interieur" z. B. bietet ein Relief des Lateran, wo ein Dichter an seinem mit Masken und Handschriften bedeckten Tische sitzt[1]), ein historisches Genrebild besitzen wir in dem Zwiegesprach

1) Schreiber, ebenda, LXXXIV.

zwischen Alexander und Diogenes vor den Mauern Korinths. Ganz besonders gefallen sich die Bildhauer, wie bei den Marmor- oder Bronzestatuetten, so auch bei diesen Reliefs darin, das Leben der kleinen Leute, der Hirten, Bauern und Fischer zu beobachten und jeden in der Bethätigung seines Berufs im Bilde vorzuführen. Man hat diese plastischen Gemälde mit den niederländischen Genrebildern

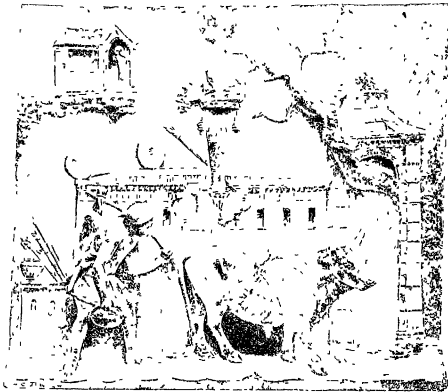



Fig. 297. Bauer, zu Markte ziehend. Relief (München, Glyptothek.) 0,30 m hoch.

verglichen, und insofern als beide Kunstgattungen dieselbe realistische Richtung verfolgen, ist der Vergleich berechtigt. Man begegnet in unseren Reliefs mehr als einem Motiv der holländischen Maler, nur dass es natürlich mit antikem Geschmack aufgefasst ist. Ein Relief des Capitols zeigt ein richtiges Marinestück, einen Hafen mit seinem Hintergrund von Bogengängen, hinter denen ein reich gegliedertes Gelände ansteigt, wo eine Ziegenheerde weidet und eine ländliche Capelle im Schatten eines Baumes sich erhebt. Im Vordergrund aber fährt eben eine Barke in den Hafen ein, während ein Fischer,

der bis zu den Knieen im Wasser steht, den Fisch erfasst, der in sein Netz gegangen[1]). Der Urheber eines merkwürdigen Reliefs in München erzählt eine kleine ländliche Scene, die er nach der Natur aufgenommen, in launiger Weise (Fig. 297)[2]). Ein alter, ganz gebückter Bauer, der an einem Stab auf der Schulter einen Hasen trägt und noch ausserdem mit einem Korb voll Früchte beladen ist, begiebt sich nach dem Markt des nahen Städtchens, vor sich her treibt er seine Kuh, die gleichgültig ihre Strasse zieht, ohne sich um die beiden Lämmer zu kümmern, die mit gebundenen Füssen ihr über den Rücken hängen. So weit wäre dies der platteste Realismus, wenn nicht der landschaftliche Hintergrund, ein halb zerstörtes Gebäude, ein verwahrlostes Thor, das der kräftige Stamm eines Feigenbaums versperrt, der ganzen Scene einen Anflug von Romantik verliehe und damit alexandrinischen Geschmack verriethe[3]). Manchmal verschwinden die menschlichen Gestalten vollständig; der Künstler lässt sie bei Seite, um sein Talent als Thierbildner nach Behagen entfalten zu können. Die alexandrinische Kunst hat in dieser Gattung nichts Vollkommneres hervorgebracht als zwei Reliefs des Wiener Museums, die sich früher in Venedig im Palazzo Grimani befanden[4]). Auf dem einen von diesen Reliefbildern gewahrt eine Felsengrotte, über der die knorrigen Zweige einer Platane sich breiten, einer von Jägern verfolgten Löwin einen Unterschlupf; das brüllende Thier, das sich zusammenkrümmt, um ihre Jungen zu vertheidigen, ist ein Wunder lebenswahrer Darstellung (Fig. 298). Das andere Bild zeigt eine friedliche Schäferei, wo ein Mutterschaf sein Lämmchen tränkt. Der Hirte ist nicht fern, denn man sieht an den Zweigen einer Eiche ein an vier Enden zusammengeknotetes Stück Zeug hängen, in das er Früchte eingeschlagen hat, auch zeigt sich sein Hund bei der Thüre der Hütte, deren Quaderschichten und Bretterdach im Hintergrund sichtbar werden (Fig. 299).

---

1) Schreiber, Hellen. Reliefbilder, Taf. LXXIX.

2) Brunn, Beschreibung der Glyptothek, Nr. 301. Schreiber, ebenda, Taf. LXXX.

3) Dieselbe malerische Scenerie verfallener, mit Baumwuchs überzogener Gebäude begegnet auf einem Relief des Conservatorenpalastes in Rom. Schreiber, Taf. XII; Helbig, Führer, I, Nr. 566. Ueber Analoges in der Wandmalerei vgl. Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei, S. 291 ff., Wormann, Die Landschaft in der Kunst der alten Völker, S. 298.

4) Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs, Tafeln in Heliogravüre, vgl. desselben Verfassers Hellenistische Reliefbilder, Taf. I und II. Es scheint, dass diese Reliefs, die schon Dütschke (Antike Bildwerke in Oberitalien, Nr. 388 f.) beschrieben hat, die Wände eines Wasserreservoirs geschmückt haben. Vgl. S. Reinach, Gaz. des Beaux-Arts, 1892, I, p. 473.

Diese kleinen Gemälde, die gleich den feinsten Werken der Goldschmiedekunst gearbeitet sind und bei denen besonders das Laubwerk der Bäume mit erstaunlicher Virtuosität wiedergegeben ist, haben lange die Kritik auf Irrwege geleitet: kein Wunder, dass sie

Fig. 298. Löwin mit Jungen.
Reliefbild aus Palazzo Grimani (Wien). Höhe 0,94 m.

früher als „zwei schöne Reliefs des 16. Jahrhunderts“ bezeichnet wurden[1].

Landschaften, Architecturstücke, Genrescenen, Historien, das sind so ziemlich die Gegenstände des malerischen Stils. Die alexandrinische Kunst ist darin merkwürdiger Weise die Vor-

1) Vgl. Schreiber, Brunnenreliefs, S. 3.

laufer in der Renaissance gewesen Wenn Ghiberti Scenen des alten Testaments in landschaftlichem und architektonischem Rahmen vorträgt, so wagt er sich damit an eine Kunstgattung, deren Gesetze

Fig 299. Schaf mit Lammchen
Reliefbild aus Palazzo Grimani (Wien) Hohe 0,95 m

die Alexandriner zuerst aufgefunden haben Auch die Bronzereliefs Riccio's oder die zierlichen Medaillons Antonio Rossellino's bieten mehr als eine Analogie mit den Cabinetbildchen in Relief, wie sie offenbar in Alexandria besonders beliebt waren

Doch beschranken wir uns auf das Gebiet der antiken Kunst Auch fur sie besitzt diese Neuerung eine sehr erhebliche Tragweite. Ist sie doch die Ankundigung und Vorbereitung jenes Stils, der in

der griechisch-römischen Epoche in den grossen historischen Reliefbildern zur Herrschaft gelangen sollte[1]. Wir wissen thatsächlich, dass diese marmornen Reliefbilder sich mit grosser Leichtigkeit in Rom eingebürgert haben. Im Jahre 48 v. Chr. gab ein römischer Ritter Namens Mamurra den Anstoss dazu und schmückte seinen Palast auf dem Caelius nach alexandrinischer Sitte mit Reliefbildern. Dies fand dann vielfach Nachahmung. Dass sich in den römischen Sammlungen gelegentlich mehrere Repliken von einer und derselben Darstellung finden, hat nichts Auffallendes: besonders beliebte Bilder, nach denen eine starke Nachfrage war, wurden eben immer und immer wieder copirt. Dem ersten Jahrhundert der Kaiserzeit darf man auch jene Reliefbilder zuschreiben, bei denen der Hintergrund mit Gebäuden und architektonischen Durchblicken in einer Weise überladen ist, dass man unmittelbar an die malerischen Perspectiven auf den Wandgemälden Campaniens gemahnt wird. Wir sehen nun deutlich, woher die künstlerischen Traditionen stammen, nach denen die Römer späterhin ihre historischen Reliefs gestalteten. Als die römischen Bildhauer in der Folgezeit den malerischen Stil nach allen Richtungen ausnutzten, um die Ruhmesthaten der Kaiser in Reliefbildern zu verewigen, als sie ihre Hintergründe mit perspectivisch gezeichneten Bauwerken, mit Bäumen und dichten Menschenmassen davor füllten, da haben sie weiter nichts gethan, als die conventionellen Eigenheiten der hellenistischen Reliefbildnerei erweitert und auf die monumentale Plastik übertragen. Jene alexandrinischen Künstler aber stellen mit der stilistischen Neuerung, die sie zuerst aufbringen, ein völlig neues Kunstprincip auf: indem sie die Grenzen verwischen, die in der griechischen Kunst so lange zwischen Plastik und Malerei bestanden hatten, befreien sie das Relief von den einengenden Vorschriften einer langen Tradition und gestatten ihm Wagnisse, die im classischen Zeitalter der Kunst unbekannt gewesen waren.

1) Die Ansicht Philippi's (Ueber die römischen Triumphalreliefs, Abhandl. der K. Sächs. Gesellsch. der Wissensch., 1872, S. 243), wonach der malerische Stil eine römische Erfindung wäre und erst mit den Triumphalreliefs seinen Anfang genommen hätte, hat Schreiber (Brunnenreliefs, S. 57) widerlegt.

FÜNFTES KAPITEL

DAS WESEN DER HELLENISTISCHEN PLASTIK IM ALLGEMEINEN

Man darf nicht daran denken, die wesentlichen Züge der hellenistischen Kunst in einem kurzen Satze zusammenfassen zu wollen. Sie ist zu frei, zu mannigfaltig, zu sehr durchdrungen von dem Bedürfniss beständiger Selbsterneuerung, als dass sie sich, wie die Kunst der alten Schulen, scharf begrenzten Regeln unterwerfen liesse. Das einzige hier angemessene Verfahren besteht darin, die Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungsformen an Beispielen nachzuweisen. Als wir die Hauptschulen der hellenistischen Zeit an uns vorüberziehen liessen, lernten wir gewisse Kunstformen, wie die „ausdrucksvolle Plastik", die malerischen Gruppen, die Reliefbilder mit Landschaft schon kennen; auf sie werden wir nicht mehr zurückkommen, sondern nur diejenigen namhaft machen, auf die wir zufällig bisher nicht gestossen sind, obgleich zahlreiche, namenlose Werke, die über unsere Museen zerstreut sind, sie uns kennen lehren. Wir werden uns auch dabei auf eine kleine Anzahl der charakteristischsten Beispiele beschränken müssen.

Umbildung alter Typen. Die hellenistische Kunst hat das Erbe von zwei Jahrhunderten classischer Kunst angetreten. Sie kann daher die Schöpfungen jener grossen Meister, die allen mythologischen Typen ihr endgültiges Gepräge gegeben haben, weder vergessen noch von sich weisen. So erleben die Göttertypen des fünften und vierten Jahrhunderts gleichsam neue Auflagen in hellenistischer Zeit; dass der Zeus im Olympieion zu Daphne, den einer der Seleukiden gestiftet, eine Wiederholung von dem des Phidias ist; dass in Pergamon eine Copie der Parthenos zum Vorschein kommt, hat dementsprechend nichts Auffallendes. Aber interessanter

noch ist es, die Mittel festzustellen, durch welche die Kunstler der alten Schulen sich die Schopfungen ihrer Vorganger zu eigen machen, sei es nun, dass sie die alten Typen miteinander vermischen, um einen bisher unbekannten neuen zu Wege zu bringen, sei es, dass sie die ursprungliche Bedeutung solcher Typen willkurlich abwandeln

Ein sehr gelaufiges Verfahren der hellenistischen Bildhauer bestand darin, dass sie die Bewegung oder Stellung einer beruhmten Statue auf irgend einen neuen Gegenstand ubertrugen So ist die ausdrucksvolle Bewegung des myronischen Marsyas mehr als einmal wieder aufgegriffen worden, sie ist z B auf den Aktaon des Britischen Museums[1]) und auf die kleine Berliner Bronze des Satyrs aus Pergamon[2]) ubergegangen Aus dem Silen, der vor der drohenden Handbewegung der Athene zuruckweicht, ist hier ein Aktaon geworden, der sich gegen seine Hunde wehrt, dort ein mit dem Pedum bewaffneter Satyr, der eine Geste macht, als wolle er lachend dem zahmen, zu seinen Fussen spielenden Thiere einen Schlag versetzen Ein bei Trozen gefundener Hermes erscheint in der Haltung des Doryphoros, der Kunstler hat nur ein kleines Stuck Gewand und einen Widder hinzugefugt, der sich neben dem Gott aufrichtet[3]) Manchmal combinirt der Kunstler mehrere Motive, und seine eigene Erfindung besteht bloss in der Zusammenstellung Am besten konnen wir dies Verfahren in seiner Anwendung an einer Statue des Britischen Museums beobachten Sie stellt einen jungen, tanzenden Satyr dar (Fig 300), sein linker Arm ist mit einer Nebris bedeckt, die er mit Obst gefullt hat, wahrend seine linke Hand den kleinen Dionysos tragt, die rechte Hand hielt einen Gegenstand, den der Erganzer als Pedum gedeutet hat, neben dem Baumstamm, der als Stutze dient, erhebt ein zahmer Panther seinen Kopf nach der Gruppe Furtwangler hat bei der Besprechung dieses Werkes sehr gut nachgewiesen, dass wir es hier gewissermaassen mit einer Verschmelzung dreier sehr verschiedener Motive zu thun haben. Das Hauptmotiv, dem die beiden anderen aufgepfropft werden, ist die Darstellung eines tanzenden Satyrs, der gerade den *σκώψ* oder *σκώπευμα* genannten Tanz ausfuhrt Das war auch der Vorwurf fur

1) Ancient Marbles, II, pl 45

2) Furtwängler, Der Satyr aus Pergamon, 40 Programm zum Winckelmannsfeste, 1880, Taf I

3) E Legrand, Bull de corresp hellén, 1892, pl II, XVII, p 165

ein berühmtes Gemälde des Antiphilos, der zur Zeit Alexander's thätig war. Der Bildhauer hatte sich auf die Darstellung dieses Tanzes beschränken können, und andere thaten das auch, z. B. der Urheber einer hübschen Statue aus Lamia[1]), die uns das Motiv in seiner ersten, schlichten Fassung zeigt. Statt dessen wird die mit Obst gefüllte Nebris und der Panther, der den Satyr zu bedrohen scheint, als ein weiterer Zug in die Darstellung aufgenommen. Endlich bezeugt die Anwesenheit des kleinen Dionysos, dass der Künstler sich an den Hermes von Olympia erinnert hat. Aus allen diesen Bestandtheilen setzt sich ein überladenes, aller Einheitlichkeit baares Werk zusammen, das gleichwohl durch seine unterhaltende, geistreiche Ausführung Werth besitzt[2]).

Fig. 300. Junger Satyr mit dem Bakchosknaben. Marmorstatue. (Britisches Museum.)

In anderen Fällen gewinnt ein Gegenstand ein neues Gesicht durch die realistischere Auffassung, die der hellenistische Bildhauer hineinlegt. Nehmen wir z. B. an, er begeistere sich für die Idee, die Praxiteles im Hermes von Olympia behandelt hat — die männliche Kraft als Hüterin der Kindheit —, wähle aber statt des schönen, jungen Gottes der Palästra ein mythologisches Wesen, das durch Alter und Naturell einer realistischen Darstellungsweise mehr Handhaben bietet, und mache zugleich durch eine nachdrücklichere Betonung der Besorgtheit den Hüter als solchen kenntlicher: so haben wir genau das Motiv, das ein unbekannter Meister in einer berühmten Statue

1) Jetzt im Centralmuseum von Athen. Vgl. Kavvadias, Catalog, Nr. 239.

2) Eine Statuette von Myrina, die Pottier fein beschrieben hat, zeigt in etwas anderer Form dasselbe Verfahren. La nécropole de Myrina, p. 378.

verarbeitet hat. Ich meine den Silen, der das Bakchoskind auf den Armen hält (Fig. 301), ein Werk, von dem es im Louvre, im Vatican und in der Münchener Glyptothek Repliken giebt[1]). Die schlanke Gestalt des Hermes ist durch einen Silen mit nervigen, hageren Beinen ersetzt, dessen etwas gewöhnliches Gesicht durch einen Strahl von Güte angenehm verklärt wird, das Kind, das er hält, ist ein schreiender, strampelnder Bube. Erfindung und Stil, kurz Alles trägt den Stempel jener naturalistischen Richtung, die sich unter den Diadochen entwickelte.

Fig. 301. Silen mit dem Bakchosknaben. Marmorstatue. (Louvre.)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

So geschickt aber auch die hellenistische Kunst in solchen freien Nachbildungen ist, sie verwahrt sich doch dagegen, nur von Anleihen zu leben. In dem so gründlich ausgebeuteten Gebiet der mythologischen Typen weiss sie immer noch unberührte Winkel aufzufinden. Der Gedanke, die religiösen

1) Ueber die Statue im Louvre vgl. Fröhner, Notice, p. 256. Friederichs-Wolters, Gipsabg., Nr. 1430. Ueber die Münchener Statue Brunn, Beschr. der Glyptoth., Nr. 114. Ueber die vaticanische Replik Helbig, Führer, I, Nr. 4. Vielleicht ist dieser Satyr bei Plinius gemeint, wo er einen Satyr schildert, „qui ploratum infantis cohibet". Vgl. Petersen, Annali, 1863, p. 391.

Typen zu verjungen, indem man sie genremassig behandelte, machte ganz besonders im dritten und zweiten Jahrhundert Gluck, und da der religiose Skepticismus dieser Richtung Vorschub leistete, so durften die Bildhauer sie bis in ihre aussersten Consequenzen verfolgen Hier ein Beispiel dafur Man weiss, wie die Kunst des vierten Jahrhunderts zu der Darstellung der badenden und sich schmuckenden Aphrodite kam, wie z B bei der Knidierin die Vorstellung des Bades vor Allem deshalb gewahlt wurde, damit die Entkleidung der Gottin gerechtfertigt erscheine (s oben S 297) Die hellenistischen Bildhauer dagegen behandeln dies Thema fur sich allein als solches und sinnen fleissig daruber nach, wie sie ihm neue Seiten abgewinnen konnten Im dritten Jahrhundert bemachtigt sich Daidalos, ein bithynischer Bildhauer, eines in der Malerei beliebten Vorwurfs und stellt die Aphrodite dar, wie sie im Bad zusammenkauert und ihren Rucken dem Strahl parfumirten Wassers entgegenhalt, der gerade uber ihren Korper sich ergiessen will[1]) Mit welchem Eifer die hellenistische Kunst sich dieses Motivs bemachtigte, geht aus den zahlreichen Repliken hervor, die es von dem durch Daidalos geschaffenen Typus giebt[2]) In einer Statue des Vatican[3]) schmiegt sich die Gottin kauernd zusammen, stutzt den linken Arm auf ihr hochgestelltes Knie und fuhrt den rechten Arm instinctiv nach der Brust Ganz ahnlich ist die Venus Borghese des Louvre[4]), auch das schone Marmorbild, das in Wien gefunden und im Jahre 1879 fur den Louvre angekauft wurde, muss wohl in dieser Weise erganzt werden (Fig 302)[5]) Wie bei den anderen Repliken hat der Kunstler auch hier mit grosser Sorgfalt den Anblick des bluhenden, bei der Beruhrung mit dem kuhlen Wasser leicht schaudernden Korpers wieder gegeben Er ist selbst vor gewissen stark realistischen Einzelheiten nicht zuruckgeschreckt, man beachte nur die Fleischpolster, die durch die geneigte Haltung des Oberkorpers auf dem Leib sich abzeichnen Aber die Phantasie verzichtet nicht auf ihr Recht Spuren einer kleinen Hand, die auf dem Rucken der Wiener Statue ge-

1) Plinius, Nat. Hist, 36, 35 Venerem lavantem sese Daedalus (fecit) Ueber diesen Daidalos, der mit dem gleichnamigen Sikyonier und Schüler Polyklet's nicht verwechselt werden darf, siehe Kroker, Gleichnamige griech Künstler, S 36

2) Vgl Bernoulli, Aphrodite, p 317 ss

3) Helbig, Fuhrer, I, Nr 250

4) Frohner, Notice, Nr 148 Clarac, pl 345, 1416

5) O Rayet, Mon de l'art antique, II, pl 53, mit dem Text von Jules Martha

mit aller Gewissenhaftigkeit nach dem gestrebt, was man wohl den „Reiz des Hasslichen“ genannt hat

Portratdarstellungen Wir haben schon auf den Antheil hingewiesen, den Lysipp an der Entwickelung des Portratstils hat seine Alexanderstatuen dienen als Vorbilder fur die Bildnisse der hellenistischen Fursten Wir haben dann den Einfluss seiner Schule bei jener Statue des Thermenmuseums verspurt, die als vortreffliches Beispiel fur solche Staatsbildnisse gelten kann (s o Fig 257) Auf diesem Gebiet blieb fur die hellenistische Kunst kaum mehr etwas zu erfinden Dasselbe gilt von den weiblichen Portratstatuen Das vierte Jahrhundert hatte den Typus fur das bekleidete und aufrecht stehende weibliche Bildniss festgestellt, die Bildhauer des dritten und zweiten Jahrhunderts fanden daran nur wenig zu andern Die grosse Dresdener Statue aus Herculanum ist vielleicht hellenistische Arbeit (Fig 312)[1], sie bringt offenbar einen Typus des vierten Jahrhunderts, wie wir ihn bei einer auf Andros gefundenen Statue nachgewiesen hatten, zu erneuter Wiedergabe; diese Formen erhalten sich nun dauernd in Gunst, so dass sie ohne wesentliche Aenderung bei einer in Olympia gefundenen Statue aus romischer

Fig 311 Trunkene Alte Marmorkopf (Dresdener Museum)

1) Hettner, Die Bildwerke der Dresdener Antikensammlung, Nr 141, Clarac, pl 766, 1889, Brunn, Denkmäler, Nr 310

Zeit wiederkehren[1]. Sehr verwandt mit diesem Typus ist auch der einer Grabfigur aus Aigion[2], auch ihn haben die hellenistischen Bildhauer mit grosser Ausdauer immer und immer wiederholt. Das

Fig. 312. Marmorstatue einer Frau aus Herculanum. (Dresdener Museum.) Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“.

Fig. 313. Weibliche Marmorstatue aus Kyme. (Constantinopel, Tschinily-Kiosk.)

beweist uns eine aus der Nekropole von Kyrene stammende Statue des Louvre, sowie ein hübsches Frauenbildniss, das Couve auf Delos gefunden hat[3]. Hie und da wird der Typus wohl auch in gefälliger Weise variirt. So verräth die zierliche Statue aus Kyme, die unsere Fig. 313 wiedergiebt, in der Behandlung des Haares wie in der

1) Baumeister, Denkmäler, Artikel Olympia, S. 1088, Fig. 1297.

2) Athen. Mitth., III, Taf. VI.

3) Couve, Bull. de corresp. hellén., XIX, 1895, p. 482, pl. VII.

Anordnung der Gewänder einen sehr individuellen Geschmack[1]. Aber auf die Länge werden diese Gewandstatuen fabrikmässig hergestellt, und was die römische Kunst in dieser Beziehung von der hellenistischen übernimmt, sind conventionelle Typen, die in bedauerlich abgedroschener Weise immer von Neuem aufgewärmt werden.

Auf dem Gebiete des Porträts im eigentlichen Sinn herrscht der kräftigste Realismus. Die uns erhaltenen hellenistischen Porträtbüsten bezeugen, dass die im vierten Jahrhundert begonnene Entwickelung in beschleunigtem Tempo weitergeht und dass die Bildhauer in allererster Linie nach individuellem Ausdruck streben. Auch die Münzen, auf denen die Bildnisse der Könige Platz finden, zeigen denselben Drang nach Wahrheit[2]; in den kleinen Raum werden jetzt richtige Porträts, und zwar des regierenden Fürsten, eingezeichnet. Nur auf den Münzen der Ptolemaer wird beständig der Gründer der Dynastie, Ptolemaios Soter, abgebildet, dagegen liefern uns die Münzen der Seleukiden und ebenso die der Könige von Makedonien, Pontos und Bithynien eine Reihe von unvergleichlich lebenswahren Porträts. Sie dienen als werthvolle Documente, um die in unseren Museen zerstreuten Porträtbüsten zu identificiren. So hat man, seit in die ikonographischen Studien Methode gekommen, eine Menge von Denkmälern, die früher als griechisch-römische Werke bezeichnet wurden, der hellenistischen Kunst zuweisen können.

Fig. 314. Antiochos III., König von Syrien. Marmorbüste. (Louvre.)

1) Vgl. S. Reinach in der Rev. arch., I, 1888, pl. XV, p. 85.

2) Vgl. Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf antiken Münzen, Leipzig, 1885.

Man vermochte sich der Erkenntniss nicht zu verschliessen, dass realistische Auffassung des Portrats nicht erst in romischer Zeit gekommen ist, dass sie vielmehr schon in der Kunst des vie Jahrhunderts im Keim enthalten war, um sich unter den Diadoc zur vollsten Bluthe zu entwickeln Um dies zu beweisen, brau man nur die Portrats jener Konige, soweit sie identificirt sind chronologischer Reihenfolge nebeneinander zu stellen, wie dies der folgenden kurzen Serie geschehen soll Ein Bronzekopf Neapler Museums zeigt uns zunachst ein Portrat von Seleu Nikator, der von 323—280 regierte, das Original stammt zweifc aus dem Ende des vierten Jahrhunderts[1]) Die an der Nasenwu vorspringende Stirn, das wildbewegte Haar, die runzligen Wan verrathen schon hellenistischen Realismus Noch kraftiger kor dieser zum Durchbruch in dem Munchener Kopf, der Antioc Soter, den Sohn des Seleukos, und nicht, wie man geglaubt einen Romer des letzten vorchristlichen Jahrhunderts darstellt[2]) Gesicht ist unruhig, der Blick streng, der ganze Ausdruck zeugt Energie Dies Portrat gehort bestimmt in die Zeit zwischen und 261 Wir kommen zum Ende des dritten Jahrhunderts schone Buste des Louvre, die fruher unter dem Namen Casar g ist jetzt als das Portrat Antiochos' III oder des Grossen erwie (Fig 314)[3]) Kann es etwas Lebendigeres geben, als dieses gemagerte Gesicht mit dem durchdringenden Blick, der uns Politiker und Staatsmann verkundet? Der Realismus war in Portratkunst vollstandig Herr geworden, als ein pergamenisc Bildhauer das glattrasirte, aufgedunsene Gesicht des Eunuchen F etairos, des Begrunders der pergamenischen Macht, darzuste bekam (Fig 315)[4]). Diese in Neapel befindliche Buste steht Lebenswahrheit hinter dem uberraschenden Bildniss des Philetai wie es auf den Munzen des Eumenes und Attalos vorkommt nichts zuruck[5]) Dank einer in Herculanum gefundenen Herme

1) Comparetti e de Petra, La villa Ercolanese, p 264, tav 10 Arndt-Bruckmann, G und rom Portrats, Nr 101 Wolters (Rom Mitth, IV, 1889, S 32) hat die Identitat der S nachgewiesen Die Schriftsteller wissen von Bildnissen des Seleukos, die Bryaxis, Aristodemos Lysippos angefertigt hatten

2) Arndt-Bruckmann, a a O, Taf 103—104 Bernoulli (Römische Ikonographie, T S 160, Nr 32) bezeichnet ihn noch als Büste Casar's.

3) Wolters, Arch Zeitung, 1884, Taf 12, S. 157f Brunn, Beschr der Glyptothek, Nr

4) Arndt-Bruckmann, a. a O, Taf 108

5) Imhoof-Blumer, Portratkopfe, Taf. I, 5

sitzen wir auch von Pyrrhos, dem König von Epirus, ein getreues Bildniss das Gesicht mit entschlossenem Ausdruck wird halb verdeckt durch die Backenstücke des makedonischen Helmes, um den sich ein Eichenkranz schlingt das ist der königliche Condottiere, wie er leibte und lebte [1]) Aber nirgends vielleicht kommt der Realismus kräftiger zum Durchbruch als in der einzigartigen Büste des Museums Torlonia, in der Six den König von Baktrien, Euthydemos I, erkannt hat (Fig 316) [2]) Unter breitkrampiger Kopfbedeckung, die als Helm oder Reisehut zu verstehen ist, erscheint ein Gesicht mit derben, gewöhnlichen Zügen und einem verschlagen gutmüthigen Ausdruck Durch die Münzen scheint die Identität sicher erwiesen zu sein, und doch, wer suchte wohl hinter diesem listigen Bauerngesicht den thatkräftigen Militär, der Antiochos den Grossen in Schach zu halten und sich in Baktrien ein Königreich zu schaffen verstanden hat?

Fig 315 Philetairos von Pergamon Marmorherme (Neapler Museum)

Nicht nur bei den Bildnissen der Könige erstrebt das Porträt die peinlichste Genauigkeit, mustert man die Büsten von berühmten Dichtern oder Schriftstellern, so findet man hier dasselbe Streben nach naturgetreuer Wiedergabe Lange hat man einer berühmten Bronzebüste, die aus der Villa dei Papiri zu Herculanum stammt,

1) J Six, Röm Mitth, VI, 1891, Taf VIII, S 279—284 Helbig, Mélanges de l'Ecole fr de Rome, XIII, pl IV, p 386

2) J Six, Röm Mitth, IX, 1894, Taf V, S 107

den Namen Seneca beigelegt (Fig 317)[1]) Eine auf dem Palatin gefundene Replik, bei der die Stirn mit einem Epheukranz geschmückt ist, belehrt uns jedoch, dass es sich hier um einen Dichter handelt, und zwar um einen alexandrinischen, wie den Kallimachos oder Philetas von Kos Möglicher Weise hat ein Künstler von Alexandria den

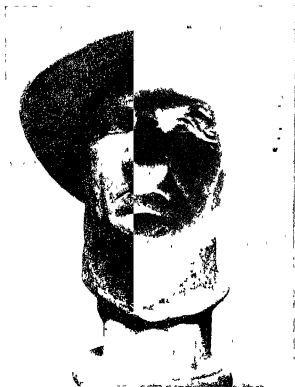



Fig 316 Euthydemos I, König von Baktrien (Marmorbüste des Museums Torlonia, Rom)

starren Blick und das unruhige, vom Uebermaass der geistigen Anstrengung ermüdete Antlitz mit so unverfälschter Treue wiedergegeben Ja sogar an conventionellen Porträts, die sagenhafte Dichter wie Homer darstellen, übt sich der hellenistische Realismus Lässt sich der Künstler auch gelegentlich herbei, dem mäonischen Sänger die Züge eines begeisterten Dichters zu leihen[2]), ein ander Mal kann er

---

1) Vgl meinen Text zu Rayet, Mon de l'art antique, II, pl 59. Repliken giebt es im Louvre, in der Villa Albani (Helbig, Führer, II, Nr 705) und eine auf dem Palatin gefundene mit dem Epheukranz im capitolinischen Museum (ebenda, I, Nr 464, sowie Brizio, Annali, 1873, p 98—106, tav L)

2) Büste in Sans-Souci, Arndt-Bruckmann, a a O., I Lieferung

es nicht lassen, das Bild des blinden Greises mit erloschenen Augen und vor Alter welkem Antlitz heraufzubeschwören: dies ist die Auffassung bei einer Büste des Britischen Museums[1]). Dergleichen Werke sind allerdings frei erfunden, aber der Realismus macht sich auch hier geltend und auch hier gehorcht der Bildhauer seinem Hang zu naturgetreuem Schaffen.

Das Genre. Es ist sehr schwierig zu sagen, wo das Genre anfängt und wo es aufhört[2]). Das Genremässige einer Darstellung liegt entweder in der Auffassung, die man in sie hineinträgt, oder in der Natur des Gegenstandes. Der Stil vermag ein anekdotenhaftes, dem Alltagsleben entnommenes Motiv zu idealisiren und ihm eine Bedeutung beizulegen, die weit über die eines Genrewerks hinausgeht. Wenn z. B. Lykios im fünften Jahrhundert sich ein sehr realistisches Thema wählt, wie bei dem Knaben, der in die Kohlen bläst, oder bei jenem anderen mit dem Weihwasserbecken (s. o. S. 137 f.), wenn ein anderer Künstler einen jungen Sieger im Wettlauf in dem Augenblick darstellt, wie er sich einen Dorn aus dem Fusse zieht (s. o. Band I, S. 440 ff.), so können sie dabei ein viel höheres Ziel im Auge haben, als mit Geist eine Anekdote zu erzählen. Sucht aber ein hellenistischer Meister mit seiner so ganz anderen Empfindungsweise das Motiv des Spinario hervor, so wird aus dem jungen Wettläufer sofort irgend ein beliebiger Knabe, dem

Fig. 317. Unbekannter Dichter. Bronzekopf aus Herculanum. (Neapler Museum.)

1) Ancient Marbles, t. II, pl. XXV.

2) Vgl. darüber G. Oertel, Leipziger Studien, II, 1879, S. 28 ff., Furtwängler, Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans, Berlin, 1876.

ein unbedeutendes Missgeschick zugestossen ist diesen Eindruck macht z B der Dornauszieher des Britischen Museums[1]).

Die Kunst des funften Jahrhunderts hatte mythologische Persönlichkeiten beim Knochelspiel dargestellt, die Astragalizontes Polyklet's waren zweifellos die beiden Dioskuren gewesen (s Band I, S 531, Anm 1) Uebertragt man den Vorgang ins wirkliche Leben, denkt man sich an Stelle der beiden Halbgotter kleine Buben, die mit einer Partie Knochelspiel beschaftigt sind, so hat man eine richtige Genrescene, wie sie uns in einer Gruppe des Britischen Museums entgegentritt[2]) Zwei Knaben spielen mit den Knocheln, aber die Partie nimmt ein schlimmes Ende, denn der Verlierende hat im Zorn uber seine Niederlage den Arm seines Gegners erfasst und beisst ingrimmig hinein Hier ist von einem mythologischen Vorgang keine Rede mehr, wir stehen auf dem Boden des allerrealsten Lebens, und der Kunstler mag in irgend einem Strassenwinkel den kleinen Spieler mit dem gewohnlichen Gesichtsausdruck und dem schlecht sitzenden Hemdchen beobachtet haben Werden dagegen junge Madchen beim Knochelspiel dargestellt, so bekommt das Bild etwas viel Grazioseres Man ist sich noch nicht daruber einig, inwieweit die Mythologie bei diesen, von den tanagraischen Thonbildnern mit so ausgesprochener Vorliebe wiederholten Bildchen der Knochelspielerinnen in Betracht kommt Pottier hat einen sehr annehmbaren Vermittelungsvorschlag gemacht „Seit dem vierten Jahrhundert,“ so aussert er sich[3]), „hat die griechische Kunst, die nun viel ungezwungener und freier sich bewegte, die alten Sagen zu verjungen und mit neuem Gehalt zu erfullen gesucht, indem sie dieselben unmerklich den Vorgangen des wirklichen Lebens anahnelte“ Dieser Verjungungsprocess war zum Abschluss gebracht, als ein Kunstler den Vorwurf der Knochelspielerin fur eine plastische Darstellung verwendete und ein Originalwerk schuf, von dem es zahlreiche Repliken giebt, unter Anderem geht darauf die als Nymphe mit der Schnecke (Nymphe à la coquille) erganzte Statue des Louvre

---

1) O Rayet, Mon de l'art antique, I, pl 36

2) Michaelis, Arch. Zeitung, 1867, S 102 Brunn, Denkmäler, Nr 54 Die Vasenmalerei ist auf diesem Wege der Plastik vorangeschritten Man vergleiche z B die Knochelspieler auf einer attischen Kanne P Hartwig, Mélanges de l'École fr de Rome, XIV, 1894, pl IV, p 275—284

3) Pottier et S Reinach, La nécropole de Myrina, p 428

zurück[1]), ebenso eine ähnliche Statue in Berlin, wo das Individuelle so stark ausgeprägt ist, dass man auch an das Porträt eines jungen Mädchens denken kann (Fig. 317a)[2]. Endlich das hübsche Marmorwerk im Palazzo Colonna, wo das spielende Kind eine Geste der Verzweiflung zu machen scheint und damit eine ansprechende Variante desselben Vorwurfs bietet[3]), ein Gegenstück zu dem unglücklichen Spieler im Louvre, den es freilich an Grazie unendlich überragt.

Fig. 317a. Die Knöchelspielerin. (Berliner Museum.)

Umgekehrt kann ein mythologischer Vorwurf alle Merkmale eines Genrebildes annehmen, wenn der Künstler darin vor Allem den zierlichen, pikanten Stoff sieht, der ihn zur Bearbeitung reizt. Manche

1) Clarac, pl. 323, 1425.
2) Beschr. der ant. Sculpt., Nr. 49.
3) Heydemann, Die Knöchelspielerin, Halle, 1877.

Figur eines hell auflachenden Satyrs gehort mehr in das Gebiet des Genres als in das der mythologischen Darstellungen Dasselbe lasst sich von der reizenden Statue einer Manade sagen, die im Jahre 1874 fur das Berliner Museum erworben wurde (Fig 318)[1]) Die mythologische Vorstellung tritt hier ganz zuruck Der Kunstler hat in erster Linie nach einem Stoff gesucht, der ihm erlaubte, seine Kunstfertigkeit an den Tag zu legen, sehr glucklich hat er in dieser Gestalt unter Lebensgrosse die Tanzbewegung wiedergegeben man sieht ordentlich, wie der Oberkorper sich zurucklegt, wie die ganze Gestalt sich dreht und das leichte Gewand der Tanzerin in Schwung gerath

Fig 318 Tanzende Manade Marmorstatue (Berliner Museum)

Am vollkommensten endlich wird das Genre sein, wenn Beides, die stilistische Behandlung und der Stoff, genrehaft ist Diese vollige Uebereinstimmung liegt bei jenen Gestalten der Fischer, Landleute und nubischen Gaukler vor, in denen wir Erzeugnisse der alexandrinischen Kunst zu erkennen vermochten Realistische Ausfuhrung, scharfe, oft humorvolle Beobachtung, bescheidene Grossenverhaltnisse, das Alles entspricht durchaus den Gesetzen des Genrebilds Auch der geistvolle Scherz findet dabei seine Rechnung Man kennt jenen Mimus des Herondas, wo er zwei Frauen das Asklepiosheiligthum auf Kos besuchen und mit kindlicher Neugier die den Tempel schmuckenden Statuen und Reliefs betrachten lasst Sie bleiben vor der Statue eines Knaben stehen, der mit einer Gans handgemein geworden ist „Bei den Parzen, sieh nur, wie er den Gänserich wurgt! Wenn du nicht den Marmor vor dir hattest, du

1) Beschr der ant Sculpt, Nr 208

den Romern die ganze kunstlerische Vergangenheit Griechenlands, und die alten Stilformen, von denen die hellenistischen Meister spaterhin Abstand genommen hatten, kommen aufs Neue in Gunst Es ist aber auch die Fortdauer der hellenistischen Entwickelung, denn die lebensfahigen und dauerhaften Keime, die jene in sich tragt, horen nicht auf, sich zu entfalten Italien wird so zu gleicher Zeit durch die Kunst von Althellas und die des kosmopolitischen Hellenismus erobert, deren Geschichte wir soeben skizzirt haben Es ist also von Wichtigkeit, alle diese Einflusse abzuschatzen und die verschiedenen Elemente zu prufen, aus deren Vereinigung die griechisch-romische Kunst erwuchs

Fig 322 Ziegenkopf aus Marmor (Britisches Museum)

Fig. 323. Stück vom Fries an der Vase des Sosibios. (Louvre.)

VIERTES BUCH

DIE GRIECHISCHE KUNST UNTER RÖMISCHER HERRSCHAFT BIS ZUM ANFANG DES KAISERREICHS.

ERSTES KAPITEL

DIE ANFÄNGE DER GRIECHISCH-RÖMISCHEN RENAISSANCE.

§ 1. DIE RÖMER UND DIE GRIECHISCHE KUNST.

Gegen Ende des ersten vorchristlichen Jahrhunderts ist die Besitzergreifung Roms durch den Hellenismus vollendete Thatsache. Wollten wir Schritt für Schritt diese Eroberung verfolgen und zeigen, wie sich der griechische Einfluss im Laufe der Jahrhunderte mehr und mehr den Grenzen Latiums näherte, so hätten wir uns eine ungemein schwierige Aufgabe gestellt, die zudem die Grenzen unserer Arbeit in jeder Hinsicht überschritte. Wir wollen nur daran erinnern, dass schon lange vor der Einmischung der Römer in die griechischen Angelegenheiten zur Zeit der makedonischen Kriege (200—168) Rom in Beziehungen zur griechischen Cultur getreten war. Die Stadt der Tarquinier war bekanntlich dem Einfluss der etruskischen Kunst erschlossen; die etruskische Plastik aber ward um diese Zeit ganz und gar vom griechischen Geschmack beherrscht. Die etruskischen Künstler, welche den Statuenschmuck auf der Höhe des

capitolinischen Juppitertempels ausführten, empfingen zweifellos von griechischen Vorbildern ihre Anregung und verpflanzten die Ueberlieferungen der monumentalen Keramik, die den Etruskern so vertraut war, nach dem benachbarten Rom. Im Jahre 493 arbeiten zwei Griechen aus Etrurien, Damophilos und Gorgasos, die Maler und Bildhauer in einer Person sind, am Schmuck des Cerestempels bei dem Circus Maximus. Worin dieser bildhauerische Schmuck bestanden haben konnte, zeigen die kostbaren Trümmer monumentaler Plastik aus Terracotta, die zu Conca, wo der Ager Romanus an die pontinischen Sümpfe grenzt, entdeckt worden sind[1]). Zur grössten Ueberraschung hat es sich gezeigt, dass sich der griechische Archaismus des sechsten Jahrhunderts unverfälscht in diesen Werken wiederspiegelt! Es war also eine aus Griechenland stammende Kunst, die gleichzeitig mit der etruskischen Gesittung in Rom ihren Einzug hielt, und man kann nur unterschreiben, was J. Martha, wo er den Antheil Etruriens an der Bildung des römischen Geschmacks auseinandersetzt, in dieser Hinsicht ausführt. „Wenn," so meint er, „das besiegte und entartete Griechenland noch einen so mächtigen Einfluss auf den Geist seiner Eroberer ausüben konnte, so kam das daher, dass diese schon unmerklich darauf vorbereitet waren, die griechische Art zu verstehen und zu schätzen. Diese Vorbereitung aber verdanken sie der etruskischen Kunst[2])."

So gleichgültig auch die Römer in den ersten Jahrhunderten der Republik sich allen Fragen der Kunst gegenüber verhalten mochten, die Plastik hielt trotzdem mit den Erzbildnissen lebender oder todter, vom Staat geehrter Persönlichkeiten ihren Einzug in Rom. Cloelia hatte auf dem Forum ein Reiterstandbild, ein solches für Horatius Cocles bestand noch zu Plinius' Zeiten. Zu Ende des zweiten punischen Krieges, im Jahre 201, waren Forum und Capitol mit derartigen ehernen Bildnissen überfüllt. Im Jahre 158 sehen sich die Censoren veranlasst, alle Statuen, so weit sie nicht durch Volks- oder Senatsbeschluss errichtet worden waren, vom Forum entfernen zu lassen.

Plinius, der ziemlich ausführlich über diese Statuen spricht, unterrichtet uns weder über ihren Kunstwerth, noch über ihre Ur-

---

1) H. Graillot, Le temple de Conca, in den Mélanges de l'École fr. de Rome, XVI, 1896.
2) J. Martha, L'art étrusque, p. 617 s.

heber[1]), aber wahrscheinlich hatte mehr als ein italisch-griechischer Meister Hand angelegt, und wenn der lateinische Schriftsteller auch Bildsäulen erwähnt, die griechischen Männern wie dem Pythagoras und Alkibiades zur Zeit des samnitischen Krieges auf Befehl des Senats errichtet worden waren, so wird man gewiss griechischen Künstlern ihre Ausführung zuschreiben dürfen.

Als die Römer gegen Ende des dritten Jahrhunderts in Griechenland eindrangen, waren sie schon die Herren von Süditalien, wo die griechischen Colonien sich zu mächtigen Mittelpunkten hellenischer Bildung entwickelt hatten, die Augen waren ihnen schon geöffnet für die Meisterwerke hellenischer Kunst. Durch die Eroberung und Plünderung von Syrakus (212 v. Ch.) waren reiche Beutestücke in Menge nach Rom gelangt, „zum ersten Male," sagt Livius, „konnte man damals in Rom die Schöpfungen der Griechen bewundern. Voll Neugier eilte man nach dem Tempel des Honos und der Virtus bei der Porta Capena, wo der grösste Theil der Beute aufgestapelt war[2])." Zehn Jahre später wurden die Pontifices beauftragt, unter den aus Capua geraubten Bildsäulen eine Auswahl zu treffen. Im Jahre 209 plünderte Fabius Maximus Tarent und brachte den Herakles des Lysipp nach Rom. Jedoch bleibt die griechische Bildung in dieser Zeit in Rom immer noch das Vorrecht weniger Auserlesenen, einzig und allein die Patricier lassen sich dafür gewinnen. Scipio Africanus, der durch griechische Lehrer erzogen und sehr für den Hellenismus eingenommen war, ist der richtige Vertreter dieser gelehrten Aristokratie, die schon einer verfeinerten Gesittung huldigte[3]). Aus Vorurtheil, aus geistiger Beschränktheit, aus Anhänglichkeit an das Hergebrachte, verhielt sich die Partei der alten Römer nach wie vor ablehnend dagegen. Cato ist der Typus eines solchen hartnäckigen Gegners griechischer Bildung. Bekannt ist der Brief, worin er seinen Sohn vor den Griechen warnt: „Es ist ein entartetes, halsstarriges Geschlecht. Glaube, ein Orakel spricht zu Dir, wenn ich Dir sage: Allemal, wenn dieses Volk uns seine Kenntnisse bringt, so bringt es völlige Verderbniss"[4]). Nichts desto weniger gesteht der

1) Plinius, Nat. Hist., 34, 14.

2) Livius, 25, 40.

3) Siehe Goldbacher, Der Hellenismus in Rom zur Zeit der Scipionen und seine Gegner, Graz, 1891.

4) Plinius, Nat. Hist., 29, 7.

strenge Censor, wenn auch widerwillig, ein, dass es in Athen „gewisse auserlesene Dinge" giebt Der Augenblick ist nahe, wo die unmittelbare Beruhrung mit Griechenland dieses Misstrauen zerstreuen, und wo Rom dem siegreichen Zauber des hellenischen Geistes unterliegen soll

Mit Recht hat man gesagt „Den Romern wurde die griechische Kunst durch ganz ausserliche Veranlassungen und ohne ihr Zuthun gleichsam aufgedrungen"[1] Der Krieg brachte sie nach Rom, sie hielt ihren Einzug auf den Wagen, die im Gefolge der Sieger einherzogen Im zweiten vorchristlichen Jahrhundert wurden die romischen Siege in Griechenland durch eine Reihe von Triumphen gefeiert, bei denen Bildsaulen aus Marmor und Erz, zusammen mit Gemalden, Stickereien und Werken der Goldschmiedekunst, mit Kisten voll schoner griechischer Munzen an den Augen des romischen Volkes vorubergefuhrt wurden[2]

Im Jahre 194 machte der Triumphzug des T Quinctius Flamininus, des Siegers von Kynoskephalai, die Romer mit Statuen bekannt, die aus der Sammlung der makedonischen Konige stammten, darunter auch mit Werken des Lysipp Ausserordentlich prachtig war der Triumph des M Fulvius Nobilior im Jahre 187 ausser atolischen Katapulten und Ballisten konnte man dabei die aus Ambrakia, der Hauptstadt des Pyrrhos, entfuhrten Kunstwerke bewundern, von denen die schonsten, besonders einige Bildsaulen der Musen, den vom Sieger errichteten Tempel des Hercules Musarum zu schmucken bestimmt wurden[3] Im Jahre 167 findet der Triumphzug des Aemilius Paulus statt Er galt dem Siege von Pydna, der dem makedonischen Konigreiche ein Ende bereitet hatte Die zu Amphipolis gemachte Beute wurde drei Tage lang durch die Strassen gefuhrt Unter den Bildsaulen, den schonsten, die man bisher in Rom zu sehen bekommen hatte, befand sich eine eherne Athene des Phidias, die vor dem Tempel der Fortuna huiusce diei ihren Platz erhielt. Unmittelbar zur Einfuhrung der griechischen Kunst in Rom

---

1) Marquardt und Mommsen, Handbuch der romischen Alterthümer Das Privatleben II², S 609

2) Vgl über diese Triumphzüge L Urlichs, Griechische Statuen im republicanischen Rom, Würzburg, 1880

3) Vgl Klügmann, Hercules Musarum, in den Commentationes philologae in honorem Th Mommseni, p 262 Man hat Postamente von Statuen mit der Widmung des Fulvius Nobilior wieder aufgefunden Corpus inscr lat, VI, 1307. Vgl Urlichs, Griech Statuen, S 9

hat der Triumph des Metellus beigetragen, den dieser nach dem kurzen, muhelosen Feldzuge feierte, mit dem er die von Andriskos angestiftete Erhebung Makedoniens unterdruckt hatte (146) Metellus begnugte sich nicht damit, beruhmte Bildsaulen, wie die der 25 ehernen Krieger Lysipp's (s o S 464), nach Rom zu schleppen, sondern er setzte ausserdem griechische Kunstler in Arbeit Durch den Baumeister Hermodoros liess er die beiden Tempel des Juppiter und der Juno mit einem grossen marmornen Saulengang umgeben, der erste Fall, dass in Rom ein so reiches Material zur Verwendung kam Fur die Ausschmuckung des Tempels wendet er sich an die athenischen Bildhauer Polykles, Dionysios und Timarchides Dies Mal handelte es sich nicht mehr nur um Kunstwerke, die zusammen mit beliebigen anderen Beutestucken in Rom zur Ausstellung gelangten, sondern wir haben es mit Kunstlern zu thun, welche die Ueberlieferungen des griechischen Stils nach Italien bringen und dort eine Renaissance der Kunst in allem Ernst in die Wege leiten Mit dem Triumph des Mummius uber Achaia endlich (145) bereicherte sich Rom um die aus Korinth und den althellenischen Stadten entfuhrten Meisterwerke der isthmische Poseidon (s o S 451), eine Bildsaule Philipp's aus Thespiae, die Statuen zweier olympischer Sieger, mit den Namen Nestor und Priamos bezeichnet, werden in dem Zuge mitgefuhrt Viele von diesen Kunstwerken werden in dem Tempel der Felicitas aufgestellt, den Lucullus von der im Jahre 151 in Spanien gewonnenen Beute erbaut hatte, andere werden an die italischen Stadte und an die Provinzen vertheilt Es versteht sich von selbst, dass die Plunderung Griechenlands im ersten Jahrhundert fortdauerte Sulla raubte Delphi, Olympia und Epidauros aus, und mit den Feldzugen des Lucullus und Pompeius kamen zu den Kunstschatzen, von denen damals schon die Bauwerke Roms uberfullt waren, neue hinzu

Bald bildete sich ein Liebhaberpublicum, fahig, die griechischen Arbeiten zu schatzen Zur Zeit Cicero's sieht man ganz deutlich ein aus Raritatensucht und Liebhaberei zusammengesetztes Kunstinteresse sich entwickeln, das unter dem Einfluss der Mode steht Cicero's hierauf bezugliche Ausspruche sind zur Genüge bekannt Auch uber Atticus, jenen hellenisirten Romer, der sich zur Rolle eines Maklers herbeilasst und fur das Theater des Pompeius und fur Cicero's tusculanisches Landhaus in Griechenland Bildwerke aufkauft,

ist schon alles Nöthige gesagt worden[1]. Das Haus mit griechischen Marmorbildern auszuschmücken, gehört zum guten Ton. Die Wohnung des Freigelassenen Chrysogonus ist voll davon. Scaurus verthut das Erbtheil seiner Mutter und seines Schwiegervaters Sulla, um seine Sammlungen zu bereichern. Appius Claudius macht eine Reise nach Griechenland, um Gemälde und Bildsäulen von dort zu holen. Schon giebt es in Rom Antiquitätenhändler, amtlich angestellte Sachverständige, Makler, Wiederhersteller von Bildsäulen, und zweifellos wird mehr als ein Grieche durch diese einträglichen Gewerbe nach Rom gelockt worden sein. Sehr bezeichnend ist in dieser Hinsicht die Persönlichkeit des C. Avianius Evander. Von Haus aus griechischer Bildhauer und Toreut, wird er durch Antonius von Athen nach Alexandria geführt, von dort wieder nach Rom gebracht und als Sklave an M. Aemilius Avianianus verkauft; dieser lässt ihn später frei, und nun übt er das Gewerbe eines Bildhauers und Kunsthändlers. Cicero lässt bei ihm durch Fadius Gallus Kunstwerke kaufen. Er wird beauftragt, einer Artemis des Timotheos, die in einem Apollotempel stand, einen neuen Kopf aufzusetzen[2]. Es giebt bestimmte Räume (atria auctionaria), wo Kunstliebhaber und -Händler sich treffen. Feste Preise von oft erstaunlicher Höhe kommen für die Kunstwerke auf: eine Bildsäule aus Erz mittlerer Grösse kostet ungefähr 20 000 Mark in unserem Gelde, Hortensius bezahlt 144 000 Sesterzen oder beiläufig 28 000 Mark für ein griechisches Gemälde aus dem vierten Jahrhundert[3].

Man darf nicht glauben, dass nur die Mode oder gewöhnliche Raritätensucht diese eifrige Vorliebe hervorgerufen hätten; sie entspricht vielmehr einer thatsächlichen Entwickelung des Geschmacks und der Bildung. Aber auf welche Weise hatte diese erleuchtete Elite der Gesellschaft die ihre Wahl bestimmenden Kenntnisse erworben? Wir müssen uns hier an ein geschichtliches Ereigniss erinnern, das sehr der Beachtung werth ist.

Im Jahre 133 hinterliess der letzte König von Pergamon den Römern mit seinem Königreich zugleich seine sämmtlichen Kunstschätze und seine reiche Bibliothek. Nun aber hatte sich in Pergamon das kritische und geschichtliche Studium der griechischen

1) Vgl. G. Boissier, Cicéron et ses amis, p. 148.

2) Siehe Brunn, Griech. Künstler, I, S. 547; vgl. Hauser, Die neuattischen Reliefs, S. 186.

3) Vgl. Urlichs, Griech. Statuen im republ. Rom.

Kunst entwickelt, gerade dort hatten gelehrte Forscher ein maassgebendes Verzeichniss der berühmtesten Bildhauer Griechenlands aufgestellt, das den Kalon, Hegias und Kalamis als die letzten archaischen Meister, den Myron, Polyklet, Phidias, Alkamenes als Künstler des fünften Jahrhunderts, den Praxiteles, Lysipp und Demetrios als die grössten Meister des vierten Jahrhunderts namhaft machte[1]) Die Liste ist sehr bezeichnend während die hellenistischen Künstler fehlen, finden wir diejenigen Meister darin aufgezählt, deren Werke demnächst mit ganz besonderer Vorliebe nachgebildet und wiederholt werden sollten Man ist unseres Erachtens durchaus im Recht, wenn man der in Pergamon ausgebildeten Kritik einen beträchtlichen Einfluss darauf zuschreibt, dass jetzt der Geschmack der Kenner sich so entschieden dem classischen Zeitalter zuwandte

Diese Richtung offenbart sich nicht allein in der wachsenden Bewunderung, die den Werken der alten griechischen Meister bezeugt wird, sie verräth sich auch darin, dass manche während der hellenistischen Periode vernachlässigten Stilarten wieder zu Gnaden kommen Die römische Kundschaft, für welche die lebenden Künstler arbeiten, verlangt nach Copien und freieren Nachbildungen berühmter Werke, nach Schöpfungen, die mehr oder weniger auf classische Vorbilder zurückgehen Diese Künstler sind nicht immer einfache Steinmetzen; sie haben ihren persönlichen Antheil an dieser Geschmacksrichtung des Publicums, das sich mit einer Art von eklektischem Dilettantismus ebensowohl für die strengen und doch reizvollen Werke des griechischen Archaismus wie für die Schöpfungen des Praxiteles interessirt Eine häufig angeführte Pliniusstelle kennzeichnet aufs Genaueste die Generation von Künstlern, die um das Jahr 154, das heisst um die Mitte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts, in Thätigkeit stehen Nach einer Aufzählung der bedeutendsten griechischen Meister bis zur 121 Olympiade (296 v Chr) fährt Plinius fort „Hierauf erlahmte die Kunst und erfuhr eine Wiedergeburt erst in der 155 Olympiade (154 v Chr), in der Künstler lebten, die sich freilich mit den früher genannten nicht messen konnten, die aber immerhin berühmt waren"[2]) Darauf führt

1) Vgl. Robert, Arch Märchen, S 49 ff Hauser, Die neuattischen Reliefs, S 180 f

2) Plinius, Nat Hist, 34, 51 „Cessavit deinde ars, ac rursus olympiade CLVI. revixit, cum fuere longe quidem infra praedictos, probati tamen Antaeus, Callistratus, Polycles Athenaeus, Callixenus, Pythocles [in geringeren Handschriften folgen noch die Namen Pythias und Timokles]".

er Bildhauer wie Polykles von Athen an, der, wie wir schon wissen, in Rom für Metellus arbeitete. Sicherlich stellt sich Plinius, wenn er von einer Wiedergeburt spricht, auf den römischen Standpunkt, sie beginnt für ihn in dem Augenblick, da die griechische Kunst in Rom eindringt. Man hat schon oft darauf hingewiesen, dass dies Jahr 154 der Zeit sehr nahe steht, wo eine Gruppe athenischer Künstler damit beschäftigt ist, die durch Metellus errichteten Bauwerke plastisch auszuschmücken. Um die Mitte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts erblüht demnach die griechische Kunst aufs Neue auf römischem Boden und theilt ihm fruchtbare Keime mit, aus denen die griechisch-römische Kunst erstehen sollte. Damit ist uns der Weg, den wir zu verfolgen haben, deutlich vorgezeichnet. Wir müssen untersuchen, wie es mit der Bildhauerkunst in Griechenland um diese Zeit steht, danach müssen wir in Rom den Vertretern derjenigen Schulen nachgehen, die am eifrigsten bei der Arbeit sind, um auch den neuen Herren der Welt Achtung und Bewunderung für den griechischen Genius einzupflanzen. Hauptsächlich sind es drei Schulen, die an der von Plinius erwähnten Renaissance theilnehmen: die Attiker, die Asiaten und die Alexandriner. Da die Denkmäler, die Texte und Inschriften übereinstimmend die Wichtigkeit der attischen Schule bezeugen, wollen wir unsere Aufmerksamkeit zunächst auf Athen richten.

§ 2. DIE PLASTIK IN ATTIKA UND IM ÜBRIGEN GRIECHENLAND.

Trotz seines politischen Verfalls hatte Athen unter den Nachfolgern Alexander's gleichwohl eine Art von geistiger Vorherrschaft behauptet. Es war die Stadt der Gelehrten und Philosophen geblieben, ja, bevorzugt wegen der vielen Denkmäler seiner vergangenen Grösse, umschmeichelt und verhätschelt von den griechischen Fürsten, konnte es sich in der Illusion wiegen, noch immer wie einst das „Hellas von Hellas“ zu sein. Monumente in Menge zeugten von der Verehrung, die ihm seine Bewunderer zollten. Das Weihgeschenk Attalos' I. auf der Akropolis, der Wandelgang des Eumenes, die Stoa Attalos' II. bekunden den geschäftigen Eifer, den die Könige von Pergamon an den Tag legten, um sich die Gunst der Athener zu erhalten. Seleukos Nikator hatte ihnen die von den Persern entführten Erzstatuen der Tyrannenmörder zurückgegeben. Um ein

Zeichen seiner Fürsorge für Athen auf die Nachwelt zu bringen, hatte Antiochos Epiphanes den so lange Zeit unterbrochenen Bau des Olympieion wieder aufgenommen, ausserdem erinnerte das Gorgoneion aus vergoldeter Bronze, das über den Stufen des Dionysostheaters funkelte, Jedermann an die Huldigungen, die der König von Syrien dem Genius Athens erwiesen hatte.

Im Jahre 201 hielt Attalos I. durch das Dipylon seinen feierlichen Einzug in die Stadt. Römische Abgesandte begleiteten ihn. Durch den fürstlichen Philhellenen in Athen eingeführt, betreten sie die „heilige Stadt der Wissenschaften und Künste“. Auch als die Römer später mit bewaffneter Hand in Griechenland intervenirten, verleugneten sie dies Gefühl der Ehrerbietung gegen die Athener nicht; sie achteten ihre Freiheit, verkündeten ihre Unabhängigkeit und riefen für sie etwas wie einen Seebund ins Leben, dessen Mittelpunkt die Insel Delos war. Die Athener nahmen ihrerseits die Römer huldvoll auf, sie nannten sie ihre „Verbündeten“ *(σύμμαχοι)*, ihre Wohlthäter *(εὐεργέται)*, sie bekräftigten dies Bündniss durch religiöse Weihen, sie setzten ein Priesterthum der Chariten, des Demos und der Roma ein, und die Göttin Roma ward als Freundin der grossen Polias durch eine Statue geehrt[1].

Gleichwohl erwarteten die Römer sehr bestimmt, dass ihre Schmeicheleien durch den Gehorsam der Athener vergolten würden. Als diese, durch die Siege des Mithridates verführt, Partei ergreifen für diesen orientalischen Fürsten, der von der Wiedervereinigung der griechischen Welt unter seiner Führung träumt, da bekommen sie alsbald Roms rauhe Hand zu fühlen. Im Jahre 86 nimmt es Sulla auf sich, sie zu ihrer Pflicht zurückzuführen. Die Einnahme Athens, das Blutbad im Kerameikos, die von Sulla befohlenen blutigen Hinrichtungen bezeichnen das Ende der mehr eingebildeten als wirklichen Freiheit, die den Augen der Athener bisher die Ansprüche der römischen Schutzherrschaft verborgen hatte. Von jetzt an haben wir es mit dem römischen Athen zu thun, mit einer kosmopolitischen, von Fremden bevölkerten Stadt, die durch den Ruf ihrer Schulen die Elite der römischen Jugend anlockt, mit einer Stadt, die immer noch auf ihre ruhmreiche Vergangenheit stolz ist und die Gnadenbeweise ihrer Sieger als gebührende Huldigung entgegennimmt.

1) Vgl. Curtius, Stadtgeschichte von Athen, S. 246 ff. Ueber die ersten Beziehungen zwischen Athen und den Römern siehe Th. Reinach, Mithridate Eupator, p. 135 ss.

Zu Anfang der Kaiserzeit hat sich die Physiognomie der Stadt schon wesentlich verändert. Der Handel in Athen hat sich nach einer anderen Stelle gezogen, von der alten Agora ist er nach dem von Säulenhallen umrahmten Neumarkt verlegt, dessen Zugang ein monumentales, mit der Statue des Lucius Cäsar bekröntes Thor bildet, das auf Kosten des Julius Cäsar und Augustus errichtet worden war [1]). In diesem Stadttheil erstanden im letzten vorchristlichen

Fig. 324. Boreas vom Thurm der Winde. (Athen.)

Jahrhundert viele neue Bauwerke, so finden wir hier noch an Ort und Stelle ein Gebäude, das uns wichtige Proben für die damalige monumentale Plastik liefert, ich meine das von dem Syrer Andronikos aus Kyrrhos errichtete und heute unter dem Namen „Thurm der Winde" bekannte Horologion. Es wurde zweifellos nach dem mithridatischen Krieg, aber vor dem Jahre 35 erbaut[2]). Der achteckige, aus weissem Marmor aufgeführte Thurm trägt an jeder Seite in Relief das Bild von einem der acht Winde, die in der athenischen Ebene wehen. Auf der Nordseite verkörpert der bärtige Boreas die Thätigkeit des Nordwindes. Er ist in warme Gewänder gehüllt und hält in der einen Hand ein Muschelhorn, während die

1) Curtius, Stadtgeschichte von Athen, S. 255.

2) Der Thurm des Andronikos wird von Varro in seiner im Jahre 35 v. Chr. herausgegebenen Schrift De re rustica erwähnt. Vgl. Curt Wachsmuth, Die Stadt Athen im Alterthum, I, S. 669.

andere den wie ein Segel ausgespannten Mantel fasst (Fig 324)[1] Weiter nach Osten zu bemerkt man Kaikias, den Nordostwind, mit einem Schild, aus dem Hagelkorner fallen, und Apeliotes, den Ostwind, der Obst und Kornahren bringt Der Gewitterwind Euros hullt sich in seinen Mantel, der Sudwind Notos ist eben dabei, aus einer Urne Strome von Regen zu entleeren Lips, der Sudwest, der die Seeleute begunstigt, halt als Attribut einen Schiffszierrat (ἄφλαστον) Der Zephyros ist ein junger Bursche, der in seiner Chlamys eine Menge Blumen tragt Skiron endlich, der trockene Nordwest, halt ein Gefass mit gluhenden Kohlen Diese sammtlich nach derselben Seite gewandten Flugelgestalten gewahren in ihrer gleichformigen Bewegung einen nicht eben erfreulichen Anblick Der Bildhauer hat eine gewisse Einformigkeit in der Composition und Schwerfalligkeit in der Ausfuhrung nicht zu vermeiden gewusst Andronikos hatte zwar das Marktviertel mit einem sehr nutzlichen Bauwerk ausgestattet, aber die Kunst hatte dabei offenbar nichts gewonnen

Es ware indess unbillig, wollte man die monumentale Plastik Athens im ersten Jahrhundert nach dieser mittelmassigen Probe beurtheilen Eine andere Gruppe von Reliefbildern wird uns eine bessere Meinung von ihr geben Im Dionysostheater sieht man noch heute an Ort und Stelle ein Reihe von Reliefplatten, die einst das Hyposkenion oder den Unterbau schmuckten, auf dem der vordere Theil des Bühnenbodens, wo die Schauspieler sprachen (τὸ λογεῖον), auflag Die ganze Anlage datirt erst aus der Kaiserzeit, durch eine Inschrift erfahrt man, dass dies Logeion, wie es jetzt vor uns steht, durch die Fursorge des Archonten Phaidros unter der Regierung des Septimius Severus (192—211) errichtet wurde Aber die von Phaidros verwendeten Reliefs stammen sicherlich schon aus einer fruheren Zeit, und zwar durfte ihre Ausfuhrung noch in das letzte, vorchristliche Jahrhundert fallen[2] Man hat allen Grund anzunehmen, dass nach der Einnahme Athens durch Sulla (86) eine Wiederherstellung des Theaters fur nothig erachtet wurde Der Stil der Reliefs wurde sehr gut zu diesem Zeitansatze passen Vier solche Platten, wie sie Phaidros zum Schmuck seines Hyposkenion verwendet

1) Brunn, Denkmäler, Nr. 30 Vgl. Baumeister, Denkmäler, Fig 2370

2) Siehe Julius, Zeitschrift für bild Kunst, XIII, 1877, S 239 Vgl James R Wheeler, Papers of the American school at Athens, I, 1882—1883, p. 136 ss Curtius (Stadtgeschichte, S. 271) rückt die Reliefs in den Anfang der Kaiserzeit

hatte, sind noch vorhanden, sie wurden durch kauernde Silene, von denen nur einer sich erhalten hat, von einander getrennt [1]) Die erste Platte von links her zeigt die Geburt des Dionysos Zeus sitzt auf einem Thron, und Hermes halt auf seinem linken Arm den neugeborenen Gott, wahrend kretische Kureten die Scene einrahmen Auf der zweiten Platte (Fig 325) wohnt Dionysos, der neben einem Altar steht und von einem jungen Manne bekranzt [?] wird, dem

Fig 325 Opfer für Dionysos Relief vom Hyposkenion des Dionysostheaters (Athen)
Nach „Brunn Bruckmann, Denkmaler griechischer und romischer Sculptur"

ersten landlichen Opfer bei, das man ihm darbringt Ikarios, von seinem Hund Maira begleitet, fuhrt den Bock zu dem Altar, seine Tochter Erigone bringt Kuchen*) Es folgen drei Figuren, deren sichere Deutung unmoglich ist Auf der vierten Platte endlich empfangt Dionysos die Huldigungen der Tyche von Athen, des Theseus und der Hestia; in seinem eigenen Theater ist dem Gott der reich geschmückte Thron aufgerichtet hinter ihm erblickt man die Umrisse der Akropolis, sowie sie vom Theater aus sichtbar

1) Ueber die Reliefs siehe Matz, Annali, 1870, p 97, und Monum inediti, vol IX, tav 16 Vgl James R Wheeler, a a O [Ferner W Dörpfeld und E Reisch, Das griechische Theater, 1896, S 88 f] Zwei von den Platten sind in Brunn's Denkmälern (Nr 15) abgebildet

*) [In der Uebersetzung ist die ungenaue Beschreibung, die der franzosische Text bietet, nach Apollodor, III, 14, 7, berichtigt worden]

waren, überragt von den Saulen des Parthenon Wenn auch diese Reliefs ein erhebliches mythologisches Interesse besitzen, so ist doch ihr Kunstwerth ein geringer Immerhin lasst sich eine gewisse stilistische Correctheit und Sorgfalt in der Ausfuhrung nicht in Abrede stellen Indem der Bildhauer den Hintergrund nach den Grundsatzen des malerischen Reliefstils ausschmuckt, huldigt er offenbar noch dem hellenistischen Geschmack, aber gleichwohl geht durch sein Werk ein classischer Zug, und die Uebereinstimmung zwischen seiner Tyche und der Eirene Kephisodot's bezeugt, dass er die Vorbilder des vierten Jahrhunderts nicht vergessen hat

Derselben Zeit gehoren auch zwei schmucke Reliefbilder an, die im Jahre 1862 im Dionysostheater aufgefunden wurden und jetzt im Athener Centralmuseum stehen[1]) Sie stammen zweifellos von einer Brustung, die dazu bestimmt war, die Zuschauer von der Orchestra zu trennen[*]) Jede von den beiden Platten zeigt die Figur einer Tanzerin, die mit einem weiten Gewand bekleidet ist, das mit seinem Hin- und Hergewoge, wie es durch die Gesten und Bewegungen der Tanzerin bestimmt wird, ein richtiges Stuck Orchestik ausfuhrt[2]) Die eine von den beiden bewegt sich mit abgemessenen Schritten nach vorn ihr Haupt ist unbedeckt, ihre Hand unter dem Mantel verborgen Die andere wirft mit berechnetem Liebreiz den Kopf in den Nacken und halt mit den Fingerspitzen den Saum ihres Mantels, der sie umflattert (Fig 326)[3]) Der attische Bildhauer des zweiten oder ersten Jahrhunderts, dem wir diese beiden Figuren verdanken, hat ihren Typus schwerlich erfunden, das Motiv gehort vielmehr zum eisernen Bestand der attischen Plastik, es erscheint mit kaum merklichen Aenderungen auch auf anderen Denkmalern[4]) und geht aller Wahrscheinlichkeit nach, was die Erfindung betrifft, ins vierte Jahrhundert zuruck Die beiden attischen Reliefs verdienen gleichwohl unser lebhaftes Interesse, denn sie stehen an

---

1) Kavvadias, Catalog, Nr 260—261 Heydemann, Verhüllte Tänzerin, S 9 Hauser, Die neuattischen Reliefs, S 43, Nr 59

*) [Ueber die einstige Verwendung dieser Reliefplatten aussert sich Friederichs-Wolters (Gipsabgüsse, Nr 1878) mit Recht viel vorsichtiger.]

2) Vgl Maurice Emmanuel, Essai sur l'orchestique grecque, p 209

3) Rev. arch, 1868, pl 2

4) So auf zwei Bruchstücken, die auf dem Esquilin gefunden wurden und jetzt im Vatican sind· Friederichs Wolters, Gipsabg, Nr 1876f, Hauser, a a O, S 44, Nr 60, [Helbig, Führer, I, 117.]

der Spitze einer sehr deutlich charakterisirten Reihe von Reliefs, die man als neuattisch zu bezeichnen sich gewohnt hat Wir finden hier das erste Beispiel für jene Entlehnungen, die unmittelbar auf einen alten Formenschatz zurückgreifen, wie dies eben bei den neuattischen Reliefs die Regel ist, eines der bedeutsamsten Symptome jener Renaissancebewegung, zu der die Attiker den Hauptanstoss geben sollten, tritt darin zu Tage

Fig 326 Tänzerin Relief aus dem Dionysostheater (Athen, Centralmuseum)

Die Geschichte der attischen Künstler und das Studium ihrer Werke erweist sich für diese Zeit als ganz besonders lehrreich Im zweiten Jahrhundert und in der ersten Hälfte des folgenden bleibt Athen ein Mittelpunkt eifrigsten Schaffens Es besitzt eine Bildhauerschule, die wie ein Vermächtniss der alten Meister das Streben nach technischer Gewandtheit und den Sinn für das richtige Maass sich bewahrt hat, eine Schule, die weniger glänzend und vor Allem weniger kühn war als die gleichzeitigen Schulen von Kleinasien oder Rhodos, aber ganz dazu angethan, den classischen Stil, dessen Pflege sie fortgesetzt hatte, zu neuem Leben erstehen zu lassen Zahlreiche Künstlersignaturen zeugen von ihrer Thätigkeit Strabax,

Herodoros, Deinomenes, Timon, Demetrios von Ptelea, Diodoros zählen zu diesen Bildhauern zweiten oder dritten Ranges, die ohne viel Lärm die attische Schule am Leben erhalten[1]). Ohne uns bei leeren Namen zu verweilen, wollen wir nur auf diejenigen Künstler, deren Werke wir zu beurtheilen vermögen, unser Augenmerk richten.

Eine Bildhauerfamilie, in der die Namen Eubulides und Eucheir abwechselnd vorkommen, scheint in Athen eine bevorzugte Stellung eingenommen und vom Staat oder von Privatleuten häufige Aufträge erhalten zu haben. Der erste Eubulides ist der Urheber einer Statue, die Plinius mit dem sehr räthselhaften Namen eines an den Fingern Abzählenden (digitis computans) bezeichnet[2]). Wie Milchhöfer erkannt hat[3]), handelt es sich um eine Statue des Stoikers Chrysippos, der gegen 206 gestorben ist und den Sorites oder Kettenschluss, eine Art von logischer Schlussfolgerung, erfunden hat, die durch Addition oder allmähliche Subtraction der Einheiten sich vollzieht; daraus erklärt es sich, dass der Philosoph mit diesem für ihn charakteristischen Spiel der Finger abgebildet werden konnte. Die Statue des Chrysipp ist wohl dieselbe, die sich nach Cicero's Aussage auf dem Kerameikos von Athen befand[4]), der Philosoph war sitzend dargestellt und streckte die eine Hand nach vorne (porrecta manu). In der bekannten Statue des Louvre ist uns eine Nachbildung derselben erhalten[5]). Betrachtet man dies tadellose Werk, das den ikonischen Statuen des dritten Jahrhunderts sehr nahe steht, so erkennt man in Eubulides den directen Erben der unmittelbaren Nachfolger des Praxiteles. Der Urheber der Chrysipposstatue scheint übrigens in Athen eine gewisse Rolle gespielt zu haben. Man kann ihn ohne Weiteres mit jenem Eubulides, des Eucheir Sohn aus dem attischen Demos Kropia, identificiren, der auf einer delphischen Inschrift als Proxenos der Delphier erwähnt wird, derselbe Künstler wird auch in einem Verzeichniss der athenischen Epimeleten aufgezählt[6]). Während uns diese Inschriften

---

1) Vgl. Löwy, Inschr. gr. Bildh., Nr. 230—241.

2) Plinius, Nat. Hist., 34, 88.

3) Milchhöfer, Arch. Studien, H. Brunn dargebracht, S. 37 ff.

4) Cicero, de finibus, I, 39. Diogenes Laertius (VII, 182) sagt, sie sei z. Th. durch eine Reiterstatue verdeckt gewesen, und daher habe Karneades dem Chrysipp den Spitznamen Κρύψιππος gegeben.

5) Clarac, III, 327, 2119. Friederichs-Wolters, Gipsabg., Nr. 1322.

6) Löwy, Inschr. gr. Bildh., Nr. 542, 543.

uber die sociale Stellung des Eubulides belehren, gestatten sie ausserdem, den Zeitpunkt seiner vollen Thatigkeit genau zu bestimmen sie gehoren namlich den ersten Jahren des zweiten Jahrhunderts an

Sein Sohn Eucheir wird von Plinius in einer Gruppe von Kunstlern genannt, die Athleten, Bewaffnete, Jager, Opferpriester und andere gangbare Vorwurfe behandelten[1]) Er hatte seinerseits einen Sohn, Eubulides den Jungeren, mit diesem in Gemeinschaft schuf er die Statue des Miltiades, des Sohnes des Zoilos aus Athen, den die Stadt auf diese Weise dafur belohnte, dass er die Unkosten der um 150 gefeierten Theseusfeste freigebig decken half[2]) Man gestattete sich offenbar im damaligen Griechenland einen grossen Aufwand an Erz und Marmor, um durch Bildsaulen von Stadt wegen mehr oder weniger obscure Personlichkeiten zu ehren Eucheir's Name stand auch noch unter der Statue eines gewissen Dionysodoros, die auf Beschluss des megarischen Volkes errichtet worden war

Der jungere Eubulides ist besonders durch ein wichtiges, um 130 ausgefuhrtes Werk bekannt Die Vereinigung der dionysischen Kunstler in Athen besass hinter einer der Markthallen einen dem Dionysos Melpomenos geweihten Hain, man zeigte dort noch zu Pausanias' Zeit das geschichtlich interessante Haus des Pulytion, wo beruhmte Athener, wie man erzahlte, die eleusinischen Mysterien nachgeafft hatten[3]), das Haus war wie der Hain dem Dionysos geweiht und enthielt eine von Eubulides ausgefuhrte und geweihte Statuengruppe dargestellt war die Athena Paionia, ferner Zeus, Mnemosyne, die Musen und Apollo

Im Jahre 1837 hat man bei der Kirche des Hagios Asomatos eine Inschrift und Bruchstucke grosser Statuen gefunden, in denen man das Postament und die Ueberreste vom Weihgeschenk des Eubulides wiedererkennen darf[4]) Ein kolossaler, marmorner Athenekopf, an den ein gleichfalls marmorner, jetzt verlorener korinthischer Helm angepasst war, erinnert durch die Strenge des Stils an die

1) Plinius, Nat Hist, 34, 91

2) Lowy, a a O, Nr 223

3) Pausanias, I, 2, 4.

4) Lowy, Inschr gr Bildh, Nr 228 Ueber das Denkmal des Eubulides vgl L Julius in den Athen Mitth, VII, S 81, Lolling, ebenda, XII, S 365, Wolters, ebenda, S 368, Milchhofer, Arch Studien, H Brunn dargebracht, S 45—50

Pallas von Velletri (s. o. Fig. 67)[1]), doch sind wir nicht berechtigt, eine einfache Copie nach einem Original des fünften Jahrhunderts darin zu erblicken, es handelt sich vielmehr um eine freiere Bearbeitung eines in der Schule des Phidias geschaffenen Typus. Ein Torso von den gleichen Verhältnissen stellte vielleicht eine der Musen dar; der ihm aufgesetzte Kopf gehört zwar zum Denkmal des Eubulides, aber nicht zu dieser Statue (Fig. 327)[2]). Die Weichheit der Ausführung, die flotte Behandlung des Faltenwurfs bezeugen, dass der Künstler von einem guten, attischen Modell aus voralexandrinischer Zeit seine Anregung empfangen hatte. Hier stellt sich uns jene von Plinius beschriebene Renaissance schon greifbarer vor Augen. Eubulides ist uns ein guter Vertreter jener Schule von geschickten, sorgfältigen Bildhauern, die sich wenig um die Erfindung neuer Formen bemühten, aber sehr befähigt waren, sich den Stil der alten Meister mundgerecht zu machen.

Fig. 327. Weiblicher Torso, nahe dem Dipylon gefunden. (Athen, Centralmuseum.)

Wir kennen noch eine zweite solche athenische Bildhauerfamilie, die dadurch ein grosses Interesse erweckt, dass mehrere ihrer Mitglieder nach Rom zogen und dort nach 146 v. Chr. für Metellus thätig waren[3]). Der Stammbaum dieser Familie, in der abwechselnd

---

1) Athen. Mitth., VII, Taf. 5; Brunn, Denkmäler, Nr. 48. Vgl. Athen. Mitth., XII, S. 367, und Furtwängler, Meisterwerke, S. 306.

2) Ross, Arch. Aufsätze, Taf. 12—13; Wolters, Athen. Mitth., XII, S. 369; Brunn, Denkmäler, Nr. 49.

3) Die Hauptstelle ist bei Plinius (Nat. Hist., 36, 34—35), wo er die Künstler aufzählt, die für Metellus arbeiteten: Eum (scil. Apollinem) qui citharam in eodem templo tenet Timarchides

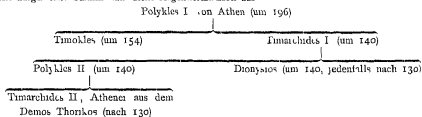
die Namen Polykles und Timarchides vorkommen, ist äusserst verwickelt. Wollten wir uns hier auf die Einzelheiten einlassen, so müssten wir unseren Lesern eine mühselige, trockene Textprüfung zumuthen. Ohne alle in Vorschlag gebrachten Combinationen im Einzelnen aufzuzählen, wollen wir uns an den von Gurlitt aufgestellten Stammbaum halten, der zugleich mit dem Zeugniss der Inschriften sich deckt[1]).

Polykles I. aus Athen, der Schüler des Stadieus, ist der Urheber einer Statue des Amyntas, der im Pankration der Knaben zu Olympia gesiegt hatte[2]). Da nun diese Art von Wettkampf erst im Jahre 200 eingeführt wurde und der erste Sieger, ein gewisser Phaidimos, uns bekannt ist, so fällt der Sieg dieses Amyntas frühestens in das Jahr 196. Die Errichtung seiner Statue wird dann noch einige Jahre später erst stattgefunden haben. Polykles hat zwei Söhne, Timokles und Timarchides I., die oft zusammen arbeiten. So schaffen sie gemeinsam für Olympia die Statue des siegreichen Athleten Agesarchos, für Elatea die eines bärtigen Asklepios und für den Tempel der Athena Kranaia in derselben Stadt die Cultstatue der Göttin[3]). Zur Reconstruction dieses Athenebilds besitzen wir einige Anhaltspunkte: eine kurze Beschreibung bei Pausanias, einige Bruchstücke der Statue, die Paris in Elatea wiedergefunden hat[4]), endlich das Zeugniss einer Münze dieser Stadt belehren uns, dass die Athene als Kriegerin aufgefasst und zweifellos durch irgend einen attischen Typus der Pro-

---

fecit, intra Octaviae vero porticus in aede Iunonis ipsam deam Dionysius et Polycles aliam ... idem Polycles et Dionysius Timarchidis filius Iovem, qui est in proxima aede, fecerunt. Einige Handschriften haben: Polycles et Dionysius Timarchidis filii, eine Lesart, die sich uns als die bessere erweisen wird.

1) W. Gurlitt, Ueber Pausanias, Graz, 1890, S. 363. Von früheren Arbeiten seien erwähnt: Brunn, Griech. Künstler, I, S. 540; Homolle, Bull. de corresp. hellén., 1881, p. 390; C. Robert, Hermes, 1884, S. 304; Löwy, Inschr. gr. Bildh., S. 176 f.; P. Paris, Elatée, p. 126. Der von Gurlitt aufgestellte Stammbaum sieht folgendermaassen aus:

Polykles I. von Athen (um 196)
- Timokles (um 154)
- Timarchides I. (um 140)
  - Polykles II. (um 140)
    - Timarchides II., Athener aus dem Demos Thorikos (nach 130)
  - Dionysios (um 140, jedenfalls nach 130)

2) Pausanias, VI, 4, 5.

3) Pausanias, VI, 12, 9; X, 34, 6 und 8.

4) P. Paris, Elatée, p. 122.

machos beeinflusst war. Timokles wird ausserdem in der Reihe derjenigen Künstler erwähnt, die um das Jahr 154 thätig sind[1]). Sein Bruder Timarchides I. ist einer der Bildhauer, die von Metellus berufen wurden. In Rom schuf er dann für einen Apollotempel in der Nähe der Porticus Octaviae eine Statue des Gottes, mit der Kithara in der Hand[2]).

Wir kommen nun zur folgenden Generation. Timarchides I. hat zwei Söhne, Polykles II. und Dionysios. Alle beide begleiten den Vater nach Rom, denn Polykles und sein Bruder setzen beide ihren Namen unter eine Statue der Juno, die für einen der Tempel des Metellus bestimmt war; sie thun sich weiterhin zusammen, um für einen benachbarten Tempel einen Juppiter auszuführen. Wahrscheinlich kehrt Dionysios nach dieser Reise in die griechische Heimath zurück; wir finden ihn wenigstens in den letzten Jahren des zweiten Jahrhunderts mit seinem Neffen, dem jüngeren Timarchides, dem Sohne Polykles' II., zur Herstellung einer Statue auf Delos vereinigt[3]).

Dieser Sohn Polykles' II. und Neffe des Dionysios vertritt die vierte Generation. Eine kürzlich in Athen entdeckte Inschrift erwähnt ihn als „Timarchides, Sohn des Polykles aus Thorikos, den Jüngeren"[4]). Man kann demnach die Existenz eines Timarchides II. nicht länger in Zweifel ziehen. Mit seinem Oheim Dionysios ist eben dieser jüngere Timarchides in Delos thätig; dadurch wird es sehr wahrscheinlich, dass die Ausführung einer delischen Statue, die mit dem Namen dieser beiden Künstler bezeichnet ist, erst der Zeit nach 130 angehört. Ich meine die Statue des Römers C. Ofellius Ferus, die Homolle in Delos entdeckt hat (Fig. 328)[5]). Sie stand in einer der Nischen jener Markthalle, die von der zahlreichen römischen Colonie, die sich des Handels und der Bankgeschäfte wegen auf Delos niedergelassen hatte, wenn auch nicht erbaut, so doch reicher ausgestattet worden war; auch die Statue war von den Italienern auf Delos als Zeichen ihrer Dankbarkeit für gute Dienste, die ihnen

1) Plinius, Nat. Hist., 34, 51 [vgl. S. 664, Anm. 2.]

2) Plinius, ebenda, 36, 35.

3) Löwy, Inschr. gr. Bildh., Nr. 242.

4) *Τιμαρχίδης Πολυκλέους Θορίκιος νεώτερος ἐποίησεν.* F. Münzer, Athen. Mitth., XX, 1895, S. 216.

5) Homolle, Bull. de corresp. hellén., 1881, p. 390, pl. XII. Die Signatur lautet *Διονύσιος Τιμαρχίδου καὶ Τιμαρχίδης Πολυκλέους Ἀθηναῖοι ἐποίησαν.* Vgl. Löwy, a. a. O., Nr. 242.

Ofellius erwiesen hatte, errichtet worden. Die Zeit der Errichtung ist ungewiss; jedenfalls fand sie erst nach der römischen Reise des Dionysios, also in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts, statt. Ofellius durfte mit dieser Ehrenstatue wohl zufrieden sein. Die beiden Künstler hatten ihn nackt wie einen Gott oder Heros mit erhobenem rechtem Arme dargestellt, so dass er einem Redner glich, der eine feierliche Ansprache hält, oder einem Gott, der eine Schutz verheissende Handbewegung macht. Uebrigens hatten sich die Künstler, was die Erfindung ihres Motivs betrifft, nicht weiter in Unkosten gestürzt. Es hatte ihnen genügt, sich an die attischen Vorbilder des vierten Jahrhunderts, an den Hermes des Praxiteles und die zahllosen davon hergeleiteten Nachahmungen zu erinnern. Mit ihrer Originalität ist es also nicht weit her; trotzdem kann man ihnen gewisse Vorzüge nicht absprechen, als geschickte und in den Einzelheiten sorgfältige Steinmetzen haben sie ein vornehmes, feines Werk geschaffen, das der attischen Schule alle Ehre macht.[1])

Fig. 328. Statue des C. Ofellius. (Delos.)

1) Es ist von Interesse festzustellen, das schon im zweiten und ersten Jahrhundert die reichen Bewohner von Delos, wie später die Römer, sich Copien nach berühmten Meisterwerken herstellen liessen. Couve hat in einem Haus auf Delos eine vorzügliche, vielleicht von einem neuattischen Künstler ausgeführte Replik des polykletischen Diadumenos aufgefunden. Bull. de corresp. hellen., XIX, 1895, p. 484, pl. VIII.

Durch das Denkmal des Eubulides und die Statue von Delos sind wir in den Stand gesetzt, uns über die attische Plastik des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts ein Urtheil zu bilden. Sie besitzt wenig Erfindungsgabe, zeigt aber viele mit Geschick verkleidete Anklänge an classische Vorbilder; was sie liefert, sind mehr freie Bearbeitungen, als sclavisch genaue Copien; in Ermangelung von Originalität erfreut sie durch gewandte Ausführung; sie verräth gute stilistische Gewohnheiten und fleissiges Studium der Werke berühmter Meister. So vorbereitet mussten die attischen Bildhauer in Rom sich vortheilhaft einführen; wir werden weiterhin sehen, wie ihre Werke dort die günstigste Aufnahme fanden.

Schwieriger ist es, in den übrigen Landschaften des eigentlichen Hellas das künstlerische Leben zu Beginn der Römerzeit zu verfolgen. Es fehlt an genau datirten Werken, doch besitzen wir zahlreiche Künstlersignaturen, die wenigstens das Eine bezeugen, dass viel producirt wurde. Zu Ende des zweiten Jahrhunderts ist Delos einer der lebhaftesten Kunstsitze. Besonders arbeiten dort athenische Bildhauer in grosser Anzahl [1]. Im Peloponnes schaffen die argivischen Bildhauer Ehrenstatuen in Menge und führen für Epidauros Votivbilder aus, die ihnen die Verehrer des Asklepios in Arbeit geben [2]. Als interessante Probe peloponnesischer Kunst aus der Mitte des zweiten Jahrhunderts sei ein grosses Relief aus dem arkadischen Kleitor erwähnt; es stellt einen jungen Mann dar, der neben seinen Waffen steht und die rechte Hand wie zum Gebet erhebt [3]. Man hat vorgeschlagen, ein zu Ehren des Historikers Polybius errichtetes Denkmal darin zu erkennen. Aber bleibt auch diese Beziehung zweifelhaft, so spricht doch das vorzügliche Werk sehr zu Gunsten der peloponnesischen Bildhauer. In Messenien führt eine Künstlerfamilie, deren verschiedene Generationen sich auf die Zeit zwischen dem Ende des zweiten und der Mitte des ersten Jahrhunderts zu vertheilen scheinen, für Olympia zahlreiche Statuen von Persönlichkeiten aus, denen die Eleer Ehre erweisen wollten: Agias, Aristomenes und

---

1) Ueber die Signaturen athenischer Künstler auf Delos vgl. Löwy, Inschr. gr. Bildh., Nr. 243 bis 257. Homolle, Bull. de corresp. hellén., 1894, p. 336. Man findet da Namen wie Adamas, Eutychides, Demostratos, Hephaistion u. a.

2) Löwy, a. a. O., Nr. 261—270. Xenophilos und Straton, Theodoros, Pytheas, Poron, Dios und andere argivische Künstler werden genannt.

3) L. Gurlitt, Athen. Mitth., VI, 1881, S. 154, Taf. 5; Milchhöfer, Arch. Zeitung, 1881, S. 153; Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, Nr. 1854.

Pyrilampos sind die Namen, die abwechselnd in dieser Familie vorkommen[1]. Worin mag wohl der Werth ihrer Werke bestanden haben? Man wird annehmen durfen, dass eine so uberreiche Productivitat, die sich an einem so abgebrauchten Vorwurf wie dem von Ehrenstatuen bethatigte, der Atelierroutine einen weiten Spielraum liess.

Neben diesen der Mittelmassigkeit huldigenden Steinmetzen steht indessen eine Gestalt von erheblichem Interesse: D a m o p h o n aus Messene. Nach Pausanias ist dies der einzige messenische Bildhauer, dessen Werke Erwahnung verdienen[2]. Er ist ein geschickter Toreut, denn die Eleer beauftragen ihn damit, den chryselephantinen Zeus des Phidias auszubessern, er meisselt in Holz so gut wie in Marmor und kehrt zu der alten Technik der akrolithen Statuen zuruck, bei denen die nackten Theile von Marmor, die bekleideten von vergoldetem Holz waren. Seine Werke sind sehr zahlreich und gehoren ausschliesslich der gottesdienstlichen Plastik an[3]. Er arbeitet fur seine Geburtsstadt eine Marmorstatue der Gottermutter, eine Artemis Laphria und eine Gruppe, die Asklepios mit seinen Sohnen, Apollo, die Musen, Herakles, Artemis Phosphoros, die Stadt Theben und die Tyche von Messene darstellte. Die beiden zuletzt genannten Gestalten sind bezeichnend: wir sahen ja, dass die Personification von Stadten erst durch die hellenistische Kunst in Aufnahme kam. Fur Aigion schuf er eine akrolithe Statue der Eileithyia und eine Gruppe Asklepios und Hygieia. Megalopolis besitzt eine ganze Reihe seiner Werke: einen Hermes aus Holz, ein akrolithes Xoanon der Aphrodite Machanitis, einen Herakles, eine marmorne Demeter und eine Kore Soteira, umgeben von kleinen Statuen junger Madchen, die Blumenkorbe tragen. Auch ist er der Urheber eines mit Reliefs geschmuckten Tisches, den Pausanias eingehend beschreibt.

Man hat den Damophon lange fur einen Meister des vierten Jahrhunderts gehalten, der in der Jugendzeit des Praxiteles seine Werke schuf[4]. Diese Annahme lasst sich nicht mehr festhalten,

---

1) Lowy, a. a. O., Nr. 272—274.

2) Pausanias, IV, 31, 10.

3) Die Autorenstellen findet man bei Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1557—1564.

4) Brunn, Griech. Künstler, I, S. 290. Siehe Band I, S. 566.

seit neue Funde uns Proben seines Stils geliefert haben Unter seinen Werken nennt Pausanias eine ansehnliche Marmorgruppe, die im Heiligthum der Despoina zu Lykosura, der ältesten Stadt Arkadiens, gestiftet worden war [1]) In der Mitte sass Demeter mit einer Fackel, sie stützte die linke Hand auf die Schulter der Despoina, die gleich ihr sitzend dargestellt war Auf der anderen Seite ihres Thrones stand Artemis mit einem Rehfell bekleidet und mit dem Köcher über der Schulter, sie hielt mit der einen Hand eine Fackel, in der anderen zwei Schlangen Neben Despoina stand Anytos, der Nährvater der Göttin, wie ein Hoplit bewaffnet Die in den Jahren 1889—1890 an der Stelle des Heiligthums auf dem Plateau von Terzi vorgenommenen Ausgrabungen haben den Tempel blossgelegt und zur Auffindung von Sculpturfragmenten geführt, in denen man einstimmig Reste von der Gruppe des Damophon erblickt[2]) Ein Kolossalkopf der verschleierten Demeter von grossartiger Arbeit, ein durch seine vornehme Strenge beachtenswerther Kopf der Artemis (Fig 331) rufen den Eindruck classischen Stils hervor [3]) Der Kopf des Anytos (Fig 329), den man voreilig mit dem Laokoon zusammengestellt hat, erinnert vielmehr an den Zeustypus der attischen

Fig 329 Kopf des Anytos aus Lykosura (Athen, Centralmuseum)

1) Pausanias, VIII, 37, 1 Ueber die Despoina von Lykosura vgl. V Bérard, De l'origine des cultes arcadiens, p. 126

2) Die Ausgrabungen sind im Jahre 1889 von Leonardos begonnen und im Jahre 1890 von Kavvadias fortgesetzt worden Vgl Kavvadias, Fouilles de Lycosoura, Athen, 1893

3) Kavvadias, a a O, Taf I—II

Schule des vierten Jahrhunderts, insbesondere an den Zeus von Otricoli (vgl o Fig 186)[1]) Aber das merkwürdige Stück vom Gewand der Demeter beweist überzeugend, dass Damophon dem Einfluss des hellenistischen Geschmacks unterstanden hat (Fig 330)[2]) Dieser

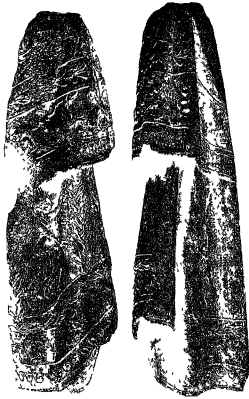



Fig 330 Theile des Gewandes der Demeter Damophon's, in Lykosura gefunden (Athen, Centralmuseum)

Mantel, dessen erhaben gearbeitete Ornamente dick aufliegende Stickereien nachahmen sollen und der gleich den Gewändern gewisser Erzstatuen des 16 Jahrhunderts reich mit Darstellungen bedeckt ist, macht durch seinen Schmuck den überraschendsten Ein-

1) Kavvadias, a a O, Taf III
2) Kavvadias, a a O, Taf IV

druck Menschliche Figuren werden von horizontal und vertical laufenden Blattergurlanden umrahmt Im untersten Streifen sieht man weibliche Gestalten, die mit Pferde-, Schweins- oder Eselskopfen seltsam aufgeputzt sind, die Kithara oder Doppelflote spielen und tanzend davoneilen Im Mittelstreifen erinnern kandelabertragende Siegesgottinnen an Darstellungen auf den Panzern der romischen Kaiser[1]) Im obersten Streifen zeigt uns ein Zug von Tritonen und Nereiden einen der hellenistischen Kunst sehr vertrauten Vorwurf Eines steht danach fest Damophon kann unmoglich dem vierten Jahrhundert angehoren Schwerer halt es, ihm unter den Nachfolgern der hellenistischen Meister einen bestimmten Platz anzuweisen Der Tempel der Despoina, der augenscheinlich mit den Sculpturen gleichzeitig ist, erweist sich durch seine mittelmassige Ausfuhrung als ziemlich spat[2]) Einige Forscher, z B Robert, denken geradezu an die Zeit Hadrian's und nehmen an, dass der Tempel nach der peloponnesischen Reise des Kaisers, also nach 124 n Chr, erbaut wurde[3]) Ich mochte ihn so spat nicht ansetzen, ich glaube vielmehr, dass Damophon's Thatigkeit in den Anfang des zweiten Jahrhunderts fallt, als der achaische Bund noch nicht unterlegen war, was bekanntlich im Jahre 146 eintrat Die Stadte, fur die Damophon arbeitet, sind namlich gerade die Hauptplatze dieses Bundes Messene, Megalopolis und vor Allem Aigion, der Sitz der Bundesversammlung Die Gruppe in Messene, wo Theben und die Tyche von Messene neben einander standen, spielte zweifellos auf den Bund der Bootier mit den Messeniern an[4]) Was konnte es fur einen Sinn haben, unter der Regierung des Hadrian an so fernliegende Dinge zu erinnern? Wenn aber Damophon der ersten Halfte des zweiten Jahrhunderts angehort,

1) Vgl Warwick Wooth, Journal of Hellen Studies, VII, 1886, und H von Rohden, Bonner Studien, 1890, S 1—20 Es braucht wohl kaum darauf hingewiesen zu werden, dass dieser Schmuck auf den romischen Panzern hellenistischen Ursprungs ist

2) Vgl Dorpfeld, Athen Mitth, XVIII, 1893, S 219

3) C. Robert, Hermes, 1894, S 429ff Vgl Overbeck, Griech Plastik, II⁴, S 489

4) Darauf hat Niemand anders als Robert aufmerksam gemacht Gegen seinen Ansatz der Sculpturen von Lykosura in hadrianischer Zeit spricht auch sonst mancherlei Wenn Pausanias (VIII, 31, 8) die Legende berichtet, wonach die beiden κόραι, die in Megalopolis vor der Statue der Soteira standen, die Tochter Damophon's sein sollten, so kann man doch nicht annehmen, dass er von Damophon als von seinem Zeitgenossen spricht Uebrigens beschreibt er die Werke Damophon's mit gewohnter Sorgfalt, während er sonst, worauf Kalkmann (Pausanias, der Perieget, S 59) aufmerksam macht, bei der Beschreibung von Werken aus hadrianischer Zeit sehr oberflächlich verfährt

dann versteht man leicht seine stilistische Eigenart. Als ein Meister, der in classischem Geschmack religiose Gegenstande behandelt, steht er in jener Zeit keineswegs vereinzelt. Er schliesst sich bis zu einem gewissen Grade der Kunstrichtung an, die wir um eben diese Zeit in der attischen Schule nachweisen konnten.

Fig. 331. Kopf der Artemis aus Lykosura. (Athen, Centralmuseum.)

ZWEITES KAPITEL

DAS WIEDERAUFLEBEN DER ALTEN STILE

§ 1 DIE NEUATTIKER IN ITALIEN

Mit den von Metellus nach Rom berufenen Kunstlern aus der Familie des Polykles hat die griechische Kunst in Italien festen Fuss gefasst es beginnt damit eine richtige Einwanderung von Bildhauern, die bereit sind, ihr Talent in den Dienst der romischen Kundschaft zu stellen Dass man die athenischen Kunstler in Rom huldvoll aufnahm, versteht sich von selbst Aber nicht nur Athen geniesst in den Augen der Romer ein unbestrittenes Ansehen, sondern auch Delos mit seiner reichen Romercolonie, fur die so viele attische Bildhauer thatig sind, wirkt als Bindeglied zwischen Athen und der Hauptstadt Italiens Man findet in Rom eine bedeutende Anzahl von Bildwerken, deren Signatur auffallender Weise neben dem Namen des athenischen Urhebers ausdrucklich noch die Heimathsangabe enthalt, eine Form, die von den Kunstlern angewandt wird, wenn sie ausserhalb der Heimath oder fur die Fremde arbeiten Man darf daraus nun allerdings nicht schliessen, dass alle diese Athener in Rom gelebt hatten, aber das wird zuzugeben sein, dass ihre Werke in Italien gesucht waren und dass Rom dafur einen günstigen Markt bot Diese Signaturen gehoren im Allgemeinen dem ersten vorchristlichen Jahrhundert an Zwischen diesen Kunstlern und jenen anderen, die wir zu Athen und auf Delos ihre Thatigkeit ausuben sehen, bestehen naturlich sehr innige Schulverbande Wie Eubulides und die Bildhauer aus der Familie des Polykles, huldigen auch sie der classischen Renaissance, und der Name „Neuattiker“, mit dem sie gewohnlich bezeichnet werden, erscheint gerechtfertigt bei dem Eifer, den sie daran setzen, die Vorbilder der alten Schulen zu copiren oder sich in ihrer Weise zurecht zu legen

Unter diesen Neuattikern, deren Werke zu Rom sich wiedergefunden haben, ist der Erste, der Anspruch auf unsere Beachtung machen darf, Apollonios, der Sohn des Nestor, aus Athen. Seinen Namen liest man an einem berühmten Marmorwerk, das durch die Bewunderung Michelangelo's geweiht ist, am „Torso“ des Belvedere (Fig. 332)[1]. Man hat lange die irrige Ueberlieferung gelten lassen, wonach der Torso zur Zeit Julius' II. beim Theater des Pompeius gefunden sein sollte. Neuere Forschungen haben die Ungenauigkeit dieses Fundberichts erwiesen[2]. Von der Geschichte des Torso weiss man nur so viel, dass er den Colonna angehört hatte und dass er unter Clemens VII. (1529 bis 1534) in das Belvedere verpflanzt wurde. Im Jahre 1531 befand er sich noch nicht lange in der päpstlichen Sammlung, denn eine um diese Zeit ausgeführte Zeichnung Heemskerck's zeigt ihn noch mit anderen Antiken

Fig. 332. Der Torso des Belvedere. (Rom, Vatican.)

1) Wegen der Inschrift vgl. Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 343. Die Form der Buchstaben scheint auf das Ende der Republik hinzuweisen. Es lässt sich nicht beweisen, dass dieser Apollonios derselbe ist, wie der, welcher um das Jahr 69 v. Chr. für den neuen Tempel des Juppiter auf dem Capitol eine Elfenbeinstatue des Gottes schuf.

2) S. Löwy, Zur Geschichte des Torso vom Belvedere, Zeitschrift für bildende Kunst, 1888, S. 74 ff. Vgl. Bruno Sauer, Der Torso vom Belvedere, Giessen, 1894, S. 2 ff. Die ältere Literatur findet man bei Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 343, und bei Helbig, Führer, I, Nr. 127.

am Boden liegend Erst Clemens XI liess ihn unter einer der Hallen des Cortile in Sicherheit bringen Wenige Antiken sind haufiger beschrieben, erlautert und analysirt worden Seit der Zeit, wo Winckelmann in dem Torso einen von seinen Arbeiten ausruhenden Herakles erkannte und diesem „hohen Ideal eines uber die Natur erhabenen Korpers“ begeisterte Lobspruche widmete, ist die Erganzung der verstummelten Statue zahllose Male Gegenstand der Erorterung gewesen [1]) Zunachst handelt es sich um den Namen dieser Personlichkeit mit athletischen Formen und machtiger Musculatur, die auf einem Felsen sitzt, uber den ein Lowenfell ausgebreitet liegt*) Bruno Sauer hat neuerdings den verliebten Polyphem in Vorschlag gebracht, der mit der Linken sein einziges Auge beschatte, um der Nymphe Galateia nachschauen zu konnen, wahrend er seinen rechten Arm quer uber die Brust strecke, um das obere Ende seiner am linken Schenkel lehnenden Keule zu halten Aber abgesehen davon, dass eine solche Haltung zu mancherlei Einwanden Anlass giebt, ware damit die Statue zu einer rein alexandrinischen Schopfung gestempelt, und dazu will der grosse Stil des Torso nicht recht passen [2]) Wir ziehen es daher vor, auf die fruhere, von Winckelmann vorgeschlagene Benennung zuruckzukommen und in der Statue einen Herakles zu erblicken Es fragt sich dann weiter, ob der Halbgott allein dargestellt war oder zusammen mit einer anderen Figur, z B mit Hebe, die Visconti in Vorschlag gebracht hat, also etwa in dem Augenblick, wo der zum Tisch der Gotter zugelassene Held seine Trinkschale darreicht, um den Gottertrank zu empfangen Die Erganzungsversuche mit einer solchen zweiten Figur, wie Flaxman und Jerichau sie anstellten, haben aber kein befriedigendes Resultat ergeben So neigen wir auch in diesem Punkt der Ansicht Winckelmann's zu, der den Torso als Einzelfigur auffasste Endlich erhebt sich noch die Frage, wie man die Haltung der Statue, die Bewegung des nach vorn geneigten Oberleibs bei leiser Hebung der linken Schulter, zu erklaren hat, eine Frage, die auf's Innigste mit der anderen nach

---

1) Siehe Bruno Sauer, a a O, wo das Titelbild die Erganzung bietet Die Meinung Sauer's hat Overbeck (Griech. Plastik, II [4], S 434) sich zu eigen gemacht

*) [Nach Sauer und Overbeck (a a O) sitzt die Gestalt nicht auf einem Löwen-, sondern auf einem Pantherfell und kann schon deshalb nicht Herakles sein.]

2) Bruno Sauer (a a O) hat in geistvoller Weise alle Ansichten über den Torso zusammengestellt und damit eine Geschichte der ihm geltenden Kritik gegeben

dem unseiem Meister voischwebenden Modell zusammenhangt Dass Apollonios bei seinei Composition von einei lysippischen Statue seine Anregung empfing, scheint aussei allem Zweifel zu stehen, schweiei halt es, unter den zahlreichen Heiaklesbildein des sikyonischen Meisters dasjenige zu eimitteln, das auf den Typus und die Haltung des Torso bestimmenden Einfluss gehabt haben konnte Dei Herakles Epitrapezios, an den mehiere Foischer gedacht haben[1]), ist uns heute in Repliken bekannt, die ein ganz anderes Bewegungsmotiv zeigen Soweit man aus blossen Beschieibungen eine Voistellung gewinnen kann, kam dei sitzende Heiakles von Taient dem vaticanischen Toiso in der Neigung des Obeikoipers nahe, aber seine linke Hand war unter das Haupt gestutzt, eine Stellung, an die man bei unserem Torso nicht denken kann Wie man wiedeiholt bemeikt hat, befindet sich der Heiakles des Apollonios keineswegs im Zustand der Ruhe, eher mochte man ihn als Kithaioden erganzen, der mit der Linken das auf den Schenkel aufgestutzte Instrument halt, wahiend seine Rechte in die Saiten gieift[2]) Man hat nun die Wahl zwischen zwei Moglichkeiten entwedei hat Apollonios einen uns unbekannten Herakles des Lysipp copirt, odei ei war auf das Motiv der Tarentinei Statue, nur fieilich in etwas abgeandeitei Auffassung, zuiuckgekommen Ich mochte mich fur letztere Moglichkeit entscheiden wir haben dann in Apollonios nicht einen blossen Copisten, sondein einen Meister zu erkennen, der es in seltenem Maasse verstand, sich ein von Lysipp meisteihaft beaibeitetes Motiv zu eigen zu machen Suchte ei so in Sikyon seine Modelle, so weiss er doch seinem Werk eine gewisse attische Feinheit einzuhauchen Man prufe diese so liebevoll wiedergegebene Musculatur, vor Allem den Rucken, der ein Wundei sorgfaltiger und vollendet feinei Ausfuhiung ist, an dem der Uebergang von einei Flache zur anderen mit der sichersten Meisterschaft vermittelt wird Alles veiiath die Hand eines Virtuosen in der Maimoibehandlung Zu diesei Soigfalt in der Angabe dei Einzelheiten steht der kiaftvolle Charakter der allgemeinen Formengebung und der machtige, massive Knochenbau, den man unter dieser so weich und zart modellirten Oberflache vermuthet, in

1) Ich selbst habe diese Ansicht in Rayet's Mon de l'art antique (Text zu Tafel 63) vei fochten Ich ziehe das dort Gesagte jetzt zurück

2) Vgl Petersen, Arch Zeitung, 1867, S 126, Furtwänglei in Roschei's Lexikon, S 2182 Helbig, Fuhrer, I, S 77

einem gewissen Gegensatz Ein Meister des funften Jahrhunderts hatte durch einfachere Mittel denselben Gedanken ubermenschlicher Starke zum Ausdruck gebracht Der Torso ist so recht ein Werk der attischen Renaissance, ein sehr kunstgerechtes, fein uberlegtes Werk, dessen Urheber durch vollendet schone Ausfuhrung den Mangel an Originalitat und seine starke Abhangigkeit von Lysipp zu bemanteln verstanden hat

Ein anderer Neuattiker ist Glykon von Athen Auch er wirft sich entschieden darauf, den sikyonischen Meister nachzuahmen Die Statue, die seinen Namen tragt, der Hercules Farnese, geht, wie wir sahen, unmittelbar auf ein lysippisches Werk zuruck[1]) Aber Glykon, der fruhestens zu Anfang der Kaiserzeit an der Arbeit ist, hat nicht in demselben Maasse wie Apollonios den reinen, classischen Geschmack sich bewahrt Sein Herakles, bei dem er ordentlich ein Vergnugen darin gefunden hat, die Wucht der Musculatur zu ubertreiben, scheint die anspruchsvolle Copie einer lysippischen Bronze zu sein, sie bleibt hinter dem Torso erheblich zuruck Dagegen begnugte sich ein anderer, weniger ehrgeiziger athenischer Kunstler damit, ein unendlich geschickter und sorgfaltiger Copist zu sein Ich meine Apollonios, den Sohn des Archias, einen Zeitgenossen des Augustus Dieser Apollonios, den verwandtschaftliche Bande vielleicht mit einer Athener Bildhauerfamilie verknupfen, in der abwechselnd die Namen Archias und Apollonios vorkommen[2]), hat eine in Herculanum gefundene eherne Herme mit seinem Namen bezeichnet[3]) Wir haben diese Buste fruher[4]) als eine der besten Copien nach dem Doryphoros Polyklet's eingehend besprochen Die Sauberkeit der Ausfuhrung, die ausgesucht feine Haarbehandlung machen der Geschicklichkeit des Apollonios alle Ehre, ohne dass wir ihm den Vorzug irgend welcher Originalitat zuzuerkennen vermochten

---

1) Vgl o S 458ff, Fig 222, Lowy, Inschr griech Bildh, Nr 345, wo auch die Literatur sich findet Der Name Glykon kommt auch noch in einigen anderen verdachtigen Inschriften vor, vgl Löwy, ebenda, Nr 507—509

2) Vgl Lowy, Inschr griech Bildh, Nr 144, 230

3) Löwy, ebenda, Nr 341

4) Band I, S 524, Fig 252 Moglicher Weise stammt von diesem Apollonios auch die Bronzebüste einer Amazone, die in jener herculanenser Villa zu der Doryphorosherme das Gegenstück bildete (Furtwängler, Meisterwerke, S 300, Fig 40), sowie ein eherner Athletenkopf derselben Herkunft (Bronzi d'Ercolano, I, tav 53, 54 Comparetti e de Petra, La villa Ercolanese, 7, 4 Furtwängler, a a O, S 496)

sein[1]), über den Vortheil, den Kleomenes daraus zu ziehen wusste, ist man es nicht. Wie die Urheber der Statue des Ofellius in Delos, nur mit mehr Talent, hat er Stellung und Geste eines griechischen Hermes für sein officielles Bildniss eines Römers verwerthet.

Wir wissen jetzt durch sehr bedeutsame Zeugnisse, welcher Platz in der Kunstgeschichte der neuen attischen Schule zukommt: sie hat nur Copisten und geschickte Nachahmer hervorgebracht. Man hat von dieser Schule sehr richtig gesagt, sie sei „arm an Erfindungsgabe, belastet durch die Menge ihrer geschichtlichen Kenntnisse, befangen in Reminiscenzen gewesen“ und habe es darum vorgezogen, „sich an das zu halten, was die tadellosen Meister der Blüthezeit geschaffen, indem sie ihre genialen Schöpfungen zu neuen Zwecken verwendete und ihren Stil dem Geschmack der Zeitgenossen anpasste“[2]). Will man ihre Bedeutung nach dem Maasse ihrer schöpferischen Leistung abschätzen, so ist sie durchaus nur zweiten Ranges. Keines ihrer Erzeugnisse verräth das Streben nach Eigenart. Immerhin bleibt ihr das Verdienst, ihre Vorbilder geschickt gewählt und in Rom die Werke der glorreichsten griechischen Meister volksthümlich gemacht zu haben.

§ 2. DIE NEUATTISCHEN RELIEFS. DER ARCHAISIRENDE STIL.

Die in Italien angesiedelten attischen Künstler trieben geradezu Handel mit Kunstwerken. Nur so erklärt es sich, dass so viele Copien oder freiere Nachahmungen berühmter Statuen aus ihren Werkstätten hervorgingen. Aber noch deutlicher tragen die Merkmale gewerbsmässiger Herstellung diejenigen Werke an sich, die ausschliesslich decorativen Zwecken dienten. Handelte es sich z. B. darum, jene Marmorfüllungen herzustellen, welche die Mode in grosser Anzahl für die vornehmen Wohnungen forderte[3]), oder galt es, mit Reliefbildern die grossen Marmorvasen zu schmücken, die den Luxus der römischen Landhäuser ausmachten, oder den Untersatz eines Candelabers, den Sockel einer Statue, die Seitenwände

---

1) Vgl. über diese Frage Botho Graf, Aus der Anomia, S. 69. Helbig (a. a. O., S. 107) erblickt darin ein Werk der alten peloponnesischen Schule, Furtwängler (Meisterwerke, S. 86) denkt an Telephanes von Phokis.

2) Rayet, Mon. de l'art antique, II, Text zu Taf. 69. Vgl. Hauser, Die neuattischen Reliefs, S. 173 ff., Homolle, Bull. de corr. hellén., 1892, p. 342.

3) Hauser, a. a. O., S. 112, citirt eine Aeusserung Cicero's, die auf diese Mode anspielt.

eines Altars, den Kranz einer Brunnenmündung gefällig zu verzieren, dann stürzten sich die Bildhauer wegen der Erfindung nicht weiter in Unkosten. Hatten sie ja doch einen ganzen Schatz von Decorationsmitteln zur Verfügung, die vor mehreren Jahrhunderten in eigenartigem Schaffen allmählich hervorgebracht waren, so genügte es ihnen, das eine oder andere Motiv für den Rahmen herzurichten, in den es sich einfügen sollte, höchstens dass sie ihre Anleihe durch geschickte Anordnung, durch geistreiche kleine Aenderungen zu verdecken suchen. Die Werke, unter die sie ihren Namen setzen, tragen somit einen durchaus eklektischen Charakter und sind aus lauter Reminiscenzen zusammengesetzt, das einzige Verdienst ihrer Urheber besteht in der geschickten Ausführung. Nach der gründlichen Untersuchung Hauser's[1]) lässt sich unschwer eine lange Reihe von Reliefs diesen attischen Werkstätten zuschreiben, meist sind sie italienischer Herkunft und zeigen bald einen freien, bald einen archaisirenden Stil, gelegentlich auch Beides zugleich. Die Vorbilder für die Reliefdarstellungen freien Stils lassen sich oft ohne Weiteres nachweisen, auf die Werke dieser Gattung werden wir zunächst unser Augenmerk richten.

Die monumentale Plastik des fünften und vierten Jahrhunderts war für die Neuattiker zweifellos eine reiche Fundgrube von Motiven. Ein Relief der Uffizien in Florenz zeigt uns einen Gegenstand, der sich offenbar einer gewissen Beliebtheit erfreute, da er auch auf einem Bildwerk des Vatican dargestellt ist[2]): zwei Mänaden, die ein zum Opfer bestimmtes Rind führen. Die eine zieht an dem Seil, das um die Hörner des Thieres gelegt ist, die andere schreitet lebhaft aus und hält ein Räucherfass *(θυμιατήριον)* in der Rechten (Fig. 338). Man erinnere sich an die Siegesgöttinnen an der Balustrade des Niketempels in Athen (o. Fig. 51 A), und der neuattische Bildhauer ist auf frischer That des künstlerischen Diebstahls ertappt. Leichte Aenderungen im Costüm, in der Bewegung des Rinds, das Weglassen der Flügel, die sehr geschickt durch flatternde Gewänder ersetzt sind, müssen genügen, um das Plagiat zu verdecken. Der Meister eines Münchener Reliefs mit zwei Frauen, die eine Herme

---

1) Friedrich Hauser, Die neuattischen Reliefs, Stuttgart, 1889.

2) Ueber das Relief in den Uffizien vgl. Dütschke, Ant. Bildw. in Oberitalien, III, Nr. 521, Hauser, Neuatt. Reliefs, S. 70, Nr. 100 a. Ueber das vaticanische Relief s. Helbig, Führer, I, Nr. 159.

schmücken, hat an derselben Quelle geschöpft[1]), er hat sich kein Gewissen daraus gemacht, eine der schönsten Figuren des athenischen Frieses, die sandalenbindende Nike, fast ohne Aenderung in seine Darstellung aufzunehmen (vgl. o. Fig. 53). Auch der Parthenon ist von den Neuattikern ausgebeutet worden. So konnten wir für die Herstellung des Ostgiebels dieses Tempels ein Madrider Puteal benutzen,

Fig. 338. Mänaden, die ein Rind führen. Neuattisches Relief. (Florenz, Uffizien.)

an dem ein neuattischer Meister die Geburt der Athene dargestellt hatte (o. Fig. 7). Ferner zeigt eine dreieckige, in Athen gefundene Basis auf zwei Seiten Siegesgöttinnen, die in gerader Linie von den Kanephoren des panathenäischen Festzugs am Parthenon abstammen[2]). Hinter diesen Umarbeitungen, die einen gekünstelten Eindruck machen und denen gewissermaassen der Hauch der Freiheit und des Individuellen abgeht, mag manches verlorene Originalwerk sich verstecken. Ein Altar in Florenz, an dem der Name des Kleomenes steht, zeigt die Opferung Iphigenien's, eine Darstellung, die, wie Michaelis erkannt hat, von

1) Kekulé, Reliefs an der Balustrade der Athena Nike, S. 9; Hauser, a. a. O., S. 70, Nr. 99.

2) Annali dell' Inst., 1861, Tav. G. Hauser, a. a. O., S. 68, Nr. 98.

einem attischen Relief des fünften Jahrhunderts entlehnt ist[1]). Zwei Reliefs in Lissabon stellen die Viergespanne des Helios und der Selene mit voranschreitenden Läufern dar. Andere Wiederholungen derselben Composition, die über verschiedene Museen zerstreut sind, bezeugen die Existenz eines Vorbilds, an das der Urheber dieses frostig eleganten Werkes sich gehalten hat. Homolle, der die Erfindung dieses vorbildlichen Werks dem vierten Jahrhundert zuweist, dürfte damit wohl das Richtige getroffen haben[2]). Diese Beispiele liessen sich leicht noch vermehren, doch genügt wohl das Gesagte, um uns über das Verfahren dieser Neuattiker zu belehren und uns zu zeigen, welche Armuth an eigenen Ideen sich hinter ihrer unbestreitbaren technischen Geschicklichkeit verbirgt. Ihre römische Kundschaft giebt sich mit diesen Anpassungsleistungen leicht zufrieden, aber das Recept dazu ist nicht in Italien, in den dort eröffneten attischen Werkstätten erfunden worden, das stammt vielmehr, wie uns die verschleierten Tänzerinnen aus dem Dionysostheater (s. o. Fig. 326) lehren, aus Athen, wenn auch die ganze Manier auf italienischem Boden erst recht in Schwung kommen sollte.

Eine Reihe von Werken mit Künstlerinschriften gestattet uns, die Neuattiker auch noch für die Verbreitung eines etwas anders gearteten Stiles verantwortlich zu machen. Er wird hauptsächlich durch ein seltsames Compositionsverfahren gekennzeichnet. Die Figuren werden nämlich ohne irgend ein vermittelndes Band neben einander gesetzt, man kann davon wegnehmen, man kann noch weitere hinzufügen, die Darstellung erleidet dadurch keinerlei Abbruch. Dabei mischen die Bildhauer Gestalten freien und archaischen Stils unbedenklich durch einander, vor allem aber beweist die häufige Wiederkehr derselben Figuren auf diesen Denkmälern auf's deutlichste, dass sie einem feststehenden Formenschatz entnommen sind. Dieser wesentlich decorative Stil empfahl sich besonders da, wo rasch producirt werden musste, er eignete sich vorzüglich zur Ausschmückung von grossen Marmorvasen, von Amphoren, Mischkrügen und Rhyta, oder von Untersätzen für Candelaber und Weihgeschenke[3]). Wir kommen damit zu einem durchaus gewerbsmässig betriebenen Kunstzweig. Die mit Namensbeischrift versehenen Werke

1) Michaelis, Ein verlorenes attisches Relief, Röm. Mitth., VIII, 1893, S. 201.
2) Homolle, Bull. de corr. hellén., XVI, 1892, p. 325, pl. VIII—IX.
3) Das Nähere s. bei Hauser, a. a. O., S. 112.

dieser Art stammen sammtlich von neuattischen Kunstlern. Das Neapler Museum besitzt einen Mischkrug, den der Athener Salpion ausgefuhrt hat, und an dessen Fries Hermes dargestellt ist, wie er das Bakchoskind zu den Nymphen bringt [1]. Ein marmornes Rhyton aus der Kaiserzeit, das den Namen des Pontios tragt [2], ist am oberen Fries mit drei um einen Mischkrug tanzenden Bakchantinnen geschmuckt, die ebenso auch auf anderen neuattischen Monumenten vorkommen. Der archaisirende Stil macht sich neben dem freien im Schmuck einer grossen Marmorvase des Louvre geltend, die mit dem Namen des Sosibios von Athen bezeichnet ist (Fig. 339) [3]. Es ist dies eine Amphora, deren unterer Theil kannelirt, deren Hals mit einer zierlichen Epheuranke geschmuckt ist, wahrend die mit Voluten verzierten und mit Schwanenhalsen an den Gefassbauch sich anlehnenden Henkel ganz ahnlich an unteritalischen Thongefassen vorkommen. Um den Bauch der Amphora lauft ein erhaben gearbeiteter Fries; in der Mitte erhebt sich ein Altar, auf den zwei Figuren archaisirenden Stils, von links Artemis, von rechts Hermes, zuschreiten, das beiderseitige Gefolge aber, das sich an diese Gotter anschliesst, ist im freien Stil behandelt. Hinter Artemis folgt eine die Kithara spielende Manade und ein Satyr mit der Doppelflote;

Fig. 339. Marmorvase mit dem Namen des Sosibios von Athen. (Louvre.)

---

1) Hauser, ebenda, S. 8, Nr. 9. Vgl. Lowy, Inschr. gr. Bildh., Nr. 338.
2) Rom, Conservatorenpalast auf dem Capitol. Helbig, Führer, I, Nr. 573.
3) Hauser, a. a. O., S. 6, Nr. 1.

hinter Hermes eine rasende Manade mit einem Schwert und dem Viertel eines Zickleins, ein Korybant und zwei weitere Manaden, von denen die hinterste sich auf einen Thyrsos lehnt[1])

Prufen wir diese Figuren und vergleichen wir sie mit den Vorbildern, an die sie uns erinnern, so bekommen wir damit Aufschluss uber die Arbeitsweise des Sosibios Der athenische Kunstler hat seine Gestalten einem gelaufigen Formenschatz entnommen, dessen sammtliche Typen Hauser untersucht und klassenweise zusammengestellt hat Es ist keine einzige Figur an der Vase, die nicht auch auf anderen neuattischen Reliefs sich fande Der Satyr mit der Doppelflote kehrt auf einem Altar in Verona, die Kitharodin auf einer Basis des lateranischen Museums wieder Die Manaden aber sind aus einer Reihe von acht solchen Madchen herausgegriffen, die vollzahlig an einer vierseitigen Basis des Museo Chiaramonti im Vatican sich vorfinden[2]) Unermudlich verwenden die Neuattiker immer wieder dieselben acht Gestalten oder treffen, je nach dem Raum, uber den sie verfugen, eine Auswahl daraus Bevorzugt wurde besonders die Manade mit dem Zicklein Sie findet sich mit zwei anderen auch auf dem Rhyton des Pontios Wir besitzen ferner eine Wiederholung davon auf einem hubschen Relief des Conservatorenpalastes, das im Jahre 1875 auf dem Esquilin zum Vorschein kam (Fig 340)[3]), da diese Reliefplatte, deren Flache etwas gewolbt ist, sich an vier andere Platten des Madrider Museums, wo Manaden aus demselben Cyclus dargestellt sind[4]), anpassen lasst, so darf man mit Winter annehmen, dass wir in diesen Platten Bruchstucke einer grossen, cylinderformigen Basis besitzen, an der die vollstandige Reihe der Manaden einst angebracht war Aber noch weiter zu gehen und nach dem Vorschlag desselben Gelehrten in dieser Basis ein Originalwerk des funften Jahrhunderts erblicken zu wollen, von dem die neuattischen Copien dann sammt und sonders herzuleiten waren, scheint mir unstatthaft Diese Figuren in ihrer ausgesuchten Eleganz und mit ihren sonderbar unterhohlten Gewandern tragen alle Merkmale des neuattischen Stils an sich und

---

1) Oben Fig 323 haben wir das Mittelstück vom Fries dieser Vase abgebildet

2) Es sind die Typen 25—32 auf Beilage II bei Hauser, Neuatt Reliefs [Vier Manaden aus diesem Cyclus sind o. Fig 127a abgebildet]

3) Winter, 50 Programm zum Winckelmannsfeste, S 97 und Taf I

4) Winter, ebenda, Taf II und III

sind selbst nur Copien Aber dass dieser Cyclus von acht Manaden wohl eine Schopfung des funften Jahrhunderts ist, und dass ein Zeitgenosse des Alkamenes ihn zuerst zusammengestellt haben durfte, das hat Winter erwiesen Alle diese Figuren freien Stils von Tanzerinnen, Manaden, Kitharodinnen und Korybanten, die von den Neuattikern so beharrlich wiederholt werden, sind allem Anschein nach attischen Werken des funften oder vierten Jahrhunderts entlehnt Sosibios und seine Genossen leben offenbar von einem Formenschatz, dessen Erfindung ausschliessliches Verdienst der alten athenischen Meister ist

Fig 340 Manade mit Zicklein Auf dem Esquilin gefundenes Relief (Rom, Conservatorenpalast)

Neben Figuren freien Stils finden wir auf der Sosibiosschale aber auch zwei archaisierende Figuren einen bartigen Hermes mit Haarflechten in der Weise des sechsten Jahrhunderts und mit einer feingefaltelten Chlamys, der auf den Fussspitzen heranschreitet, und zweitens eine mit dem Bogen bewaffnete Artemis, die eine Hirschkuh an der Hand fuhrt, wahrend ihr langes Gewand regelmassige, rohrenformige Falten beschreibt Diese Typen sind naturlich ebenso wenig wie die vorangehenden eine Schopfung des neuattischen Kunstlers Sie kommen auch auf anderen Reliefs vor, gehoren also auch zu den gangbaren Motiven[1] In demselben Stil ist eine zahlreiche Classe von Denkmalern verziert Archaisierende Gottergestalten bedecken die drei Seiten des sogenannten Zwolf-

1) Im Verzeichniss dieser Typen bei Hauser, a a O, Taf I, Typus 1 und 9

götteraltars im Louvre[1]). Auch auf der Seitenfläche einer dreiseitigen Basis des Dresdener Museums hat ein neuattischer Bildhauer einen von seinen Genossen gern behandelten Vorwurf dargestellt: Apollo und Herakles im Streit um den delphischen Dreifuss (Fig. 341)[2]). Auch hier dieselbe tanzelnde Bewegung der Figuren, dieselbe feine Faltelung der Gewänder, derselbe gekünstelte Stil, an dem man den bloss imitirten Archaismus erkennt.

Das Studium der Vorwürfe im Einzelnen und die classenweise Einordnung der Typen würde die Grenzen unseres Buches überschreiten[3]). Auch handelt es sich für uns nur um Fragen allgemeiner Natur. Welches ist der Ursprung dieses archaisirenden Stils? Haben die Neuattiker ihn buchstäblich geschaffen, indem sie die Werke der alten archaischen Meister nachbildeten? Oder haben sie ihn schon ausgestaltet vorgefunden? Und, wenn letzteres der Fall ist, in welcher Zeit muss man sein erstes Auftreten ansetzen? Schliesslich erhebt sich dann noch die wichtige Frage nach dem Umfang, in welchem dieser gekünstelte Archaismus von dem wirklichen abhängig ist.

Zunächst muss man die Annahme zurückweisen, als könne der archaisirende Stil erst durch die Neuattiker zu Beginn der römischen Epoche erfunden worden sein. Diese Decorationskünstler haben nichts erfunden. Hätten sie sich auch nur unmittelbar an das Studium der archaischen Vorbilder gehalten, sie hätten schwerlich einen durchaus eigenartigen Stil geschaffen, der seine ausstudirten Feinheiten und feststehenden Eigenthümlichkeiten besass, wie jenes Tänzeln, jene geradlinige Faltelung der Gewänder und jene schwalbenschwanzförmige Verbreiterung der leichten, wie eine Schärpe umgelegten Stoffe. Hauser hat die Untersuchung um einen entscheidenden Schritt weiter gefordert, indem er nachwies, dass dieser archaisirende Stil sich in der griechischen Kunst lange vor der Gründung attischer Werkstätten auf italischem Boden bemerkbar macht. Ein sehr bezeichnendes Beispiel dafür liefern uns die panathenäischen Preisamphoren der Zeit nach 367; die auf diese Amphoren aufgemalte Athenefigur ist eine richtige, archaisirende Nachbildung des alten

---

1) Fröhner, Notice, Nr. 1. Hauser, S. 55, Nr. 77.

2) Hauser, S. 52, Nr. 69. Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, Nr. 423. Die Repliken findet man bei Overbeck, Griech. Kunstmythologie, III, Apollon, S. 405 f.

3) Wir verweisen unsere Leser auf die Arbeit von Hauser.

Promachostypus[1]. Ein vor dem Parthenon gefundener Marmorsessel aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts[2]), eine Friesdarstellung im Louvre, die von einem Heiligthum auf Samothrake stammt und älter ist als 350[3]), zeigen ebenfalls schon archaisirende

Fig. 341. Der Streit um den delphischen Dreifuss. Seitenfläche einer Candelaberbasis.
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“.

Figuren. Man streitet noch über das Alter des korinthischen Puteals, das im Original jetzt verschollen und nur durch einen Abguss und

1) Rayet et Collignon, Céramique grecque, p. 138. Hauser, a. a. O., S. 159.

2) Furtwängler, Meisterwerke, S. 206. Eine Replik davon ist in Berlin. Beschr. der ant. Sculpturen, Nr. 1051.

3) Hauser, S. 164. Vgl. Conze, Hauser und Benndorf, Neue Untersuchungen auf Samothrake, Taf. 9. Wir wollen noch auf ein Relief aus Epidauros hinweisen, das auf der Vorderseite Figuren im Stil des vierten Jahrhunderts, aber auf der Schmalseite eine archaisirende Figur zeigt. Vgl. Kavvadias, Ἐφημ. ἀρχ., 1895, S. 180, Taf. 8.

durch Zeichnungen bekannt ist (Fig. 342 und 343)[1]. Ich erblicke darin nach Hauser's Vorgang ein archaisirendes Werk aus der Zeit vor 350 und vielleicht noch vom Ende des fünften Jahrhunderts[2]. Auch im weiteren Verlauf der griechischen Kunst kann man diese, um mich so auszudrücken, archaisirende Ader verfolgen. Demnach liegt keinerlei Anlass vor, den Neuattikern die Erfindung einer Darstellung zuzuschreiben, die in mehreren Exemplaren auf uns gekommen ist. Ich meine jene Reliefs, auf denen Apollo im langen Kitharodengewand, begleitet von Artemis und Leto, ein Trankopfer entgegennimmt, das eine geflügelte Nike ihm spendet[3]; bisweilen erlaubt sich der Copist Abkürzungen und unterschlägt Einzelheiten, aber auf den vollständigsten Exemplaren, wie dem in Berlin und im Louvre (Fig. 344), bemerkt man übereinstimmend im Hintergrund einen Tempel mit korinthischen Säulen, eine Platane und eine archaische Apollostatue[4]. Aller Wahrscheinlichkeit nach wurde diese Sorte von Reliefs mit malerischer Ausstattung in Griechenland für agonistische

Fig. 342. Weibliche Figur vom Puteal aus Korinth.

---

1) Michaelis, Journal of Hellenic Studies, 1885, pl. LVI—LVII. Hauser, a. a. O., S. 163. Die Decoration in ihrer Gesammtheit ist bei Dodwell (Classical Tour in Greece, II, p. 200—202) abgebildet. Vgl. auch Gerhard, Antike Bildwerke, Taf. XIV—XVI; S. Reinach, Mon. et Mémoires, II, p. 64 s.

2) Furtwängler (Meisterwerke, S. 204) geht noch weiter und erkennt darin den Stil des Kallimachos.

3) Das Verzeichniss dieser Denkmäler findet man bei Overbeck, Griech. Kunstmythologie, III, Apollon, S. 259. Die Exemplare des Louvre beschreibt Fröhner, Notice, Nr. 12, 13, 15, 16.

4) Zu dem Berliner Exemplar vgl. die Beschr. der ant. Sculpturen, Nr. 921, S. 393, zu dem des Louvre Fröhner, Notice, Nr. 12.

Weihgeschenke erfunden und von den Siegern in den musischen Wettkämpfen von Delphi gestiftet, ihre Erfindung fällt demnach wohl in die vorrömische Zeit[1]. Schliesslich ist es von Interesse, im zweiten vorchristlichen Jahrhundert auch in Griechenland Proben dieses Stils zu finden mit allen Eigenheiten, die wir an den italischen Werken beobachtet haben. Ein Relief aus Delos, das dort in den Ruinen eines reichen Hauses aufgefunden wurde, zeigt uns dieselben Typen für Hermes und Athene, wie sie in dem Formenschatz der in Rom arbeitenden Neuattiker vorkommen[2]. In Griechenland gilt es also, die Anfänge des archaisirenden Stils zu suchen. Im ersten Jahrhundert sieht derselbe schon auf eine lange Tradition zurück. Die Neuattiker erfinden nichts, sie reproduciren nur ältere Vorbilder, in denen dieser Stil mit allen seinen conventionellen Formen schon völlig ausgestaltet war.

Fig. 343. Herakles vom Puteal aus Korinth.

So bleibt schliesslich noch die Frage nach diesen Vorbildern. Dadurch, dass die jüngst in Griechenland vorgenommenen Ausgrabungen uns eine genauere Kenntniss von den griechischen Anfangswerken verschafft haben, ist natürlich auch auf diese Frage ein neues Licht

1) Vgl. E. Reisch, Griech. Weihgeschenke, S. 26. Man kennt heute durch ein Relief des Dresdener Museums einen Typus, der noch älter ist als der, von dem wir reden, und im freien Stil des vierten Jahrhunderts gehalten ist. Arch. Anzeiger, 1894, S. 26, Fig. 7. Unentschieden muss vorläufig bleiben, in welchem Grade die archaisirenden Reliefs von einem archaischen Typus abhängen, der im vierten Jahrhundert aufgegeben wurde, um in hellenistischer Zeit wieder hervorgesucht zu werden.

2) Couve, Bull. de corresp. hellén., XIX, 1895, p. 478, fig. 5.

gefallen, wir haben durch diese neuen Funde gelernt, dass der archaisirende Stil in jenem echten, doch schon sehr verfeinerten Archaismus wurzelt, der bei Beginn des fünften Jahrhunderts vorherrscht. Hauser's Beweisführung ist in dieser Hinsicht durchaus zutreffend. Thatsächlich ist keine einzige conventionelle Eigenheit des archaisirenden Stils dem Archaismus fremd: weder das Tänzelnde in den Bewegungen, noch die schwalbenschwanzförmigen Gewandzipfel, noch

Fig. 344. Apollo, Artemis, Leto und Nike. (Relief des Louvre.)

die gezierten Gesten[1]. Die alten Vasenmaler kennen diese Eigenheiten auch schon, und die Reliefbildner wenden sie zur Zeit der Perserkriege fleissig an. Der Stil, von dem wir reden, geht demnach in gerader Linie auf diejenige Formensprache zurück, die den Werken des reifen Archaismus einen so keuschen Reiz verleiht. Sollen wir nun aber annehmen, dass die Neuattiker einfach die vor 450 thätigen, athenischen Künstler und im Besonderen Kalamis, den Meister der feinen Eleganz und zierlichen Anmuth, in ihren Werken copirten? Hauser hat sich für diese Annahme entschieden, die ja in der That mancherlei für sich hat[2]. Und doch scheint sich mir

1) Vgl. z. B. das in Band I, Fig. 196 abgebildete Relief. Die Athene des Bronzereliefs von der Akropolis (Band I, Fig. 197) besitzt grosse Aehnlichkeit mit der betreffenden Gestalt des korinthischen Puteals.

2) Hauser, S. 168. Vgl. S. Reinach, Mon. et Mémoires, II, p. 57 ss. S. Reinach erkennt in einem Relief von Pantikapaion (a. a. O., Taf. VII) ein Werk des attisch-ionischen Archaismus. Aber seine Beweisführung hat mich nicht überzeugt. Das fragliche Relief scheint mir ein archai-

ein Einwand dagegen zu erheben Auch zugegeben, dass die Frische und Unmittelbarkeit der archaischen Werke sich unter der Hand von Copisten verfluchtigen musste und dass der archaisirende Stil uns nur abgeblasste Abdrucke von jenen primitiven Bildwerken liefern kann, so ist doch damit die Frage noch keineswegs gelost Denn wir konnen uns der Erkenntniss nicht verschliessen, dass die neuattischen Reliefs uns haufig den Eindruck eines beabsichtigten Archaismus machen und mit gesuchter Eleganz und mit Einzelheiten ausgestattet sind, die nur dem freien Stil entlehnt sein konnen Man behalt trotz Allem das Gefuhl, dass etwas Gekunsteltes an diesen Werken ist und dass schon ihre Vorbilder archaisirend gewesen sein mussen, gerade als waren sie von Kunstlern geschaffen, die sehr wohl die alten Meister kannten, aber ihre Naivetat nicht mehr besassen Und sicher ist es eine sehr zu beachtende Thatsache, dass wir schon seit dem vierten Jahrhundert Proben dieser Nachahmungsversuche finden Nun lebt in der zweiten Halfte des funften Jahrhunderts ein geschickter Bildhauer und beruhmter Toreut, der ein Vertreter des Altuberlieferten zu sein scheint Kallimachos, der wohlbestallte Kunstler des Nikias und der conservativen Partei Vielleicht hat eben dieser Kallimachos die ersten Vorbilder fur jene Werke geliefert, in denen die altherkommlichen Eigenheiten der archaischen Kunst gleichsam stilisirt und gekunstelt und mit moderneren Reizen verquickt erscheinen [1]) So wurde sich dann auf's Beste die Thatsache erklaren, dass dieser Stil schon im vierten Jahrhundert Anhanger besass In jener Zeit konnen die Nachahmungen archaischer Werke kaum einen anderen Zweck gehabt haben, als den, die religiosen Typen, wie sie die Kunst der Vorzeit geschaffen, zu wiederholen und am Leben zu erhalten, die Kunst dieser Richtung stand zweifellos im Dienst der Hierarchie und der frommen Ueberlieferung Aber fur die Neuattiker konnen derartige Grunde nicht mehr ausschlaggebend gewesen sein unter ihrem Meissel wird ein wesentlich decorativer und ornamentaler Stil daraus, geschatzt von den Kennern, von den Bewunderern der griechischen Anfangswerke

Wenn wir nun von den Reliefs zu den Rundfiguren ubergehen, so sehen wir dieselbe archaologische Liebhaberei noch klarer sich

---

sirendes Werk des vierten Jahrhunderts zu sein Lechat (Revue des études grecques, 1896, S 278) spricht sich in demselben Sinne aus

1) Vgl Furtwängler, Meisterwerke, S 203

offenbaren und eine wahre Blüthe des archaisirenden Stils ins Leben rufen. Die Unsumme von Werken alten Stils, die man nach Rom verschleppt hatte, machte die Römer mehr und mehr mit den Erzeugnissen der alten hellenischen Schulen vertraut. Augustus z. B. scheint für diese Anfangswerke eine ausgesprochene Vorliebe gehabt zu haben: an den Eingang seines Forums stellte er eine aus Tegea entführte Athene des Endoios, hoch oben auf seinem Tempel des palatinischen Apollo liess er an Stelle von Akroterien Statuen von Bupalos und Athenis, zwei frühen Künstlern aus Chios, errichten: es waren das weibliche Figuren von demselben Typus, wie die archaischen Statuen von Delos und von der Athener Akropolis. Eine auf dem Aventin gefundene Marmorstatue gehört in dieselbe Reihe und zeugt von der Gunst, mit der man in Rom die Werke der alten griechischen Meister aufnahm[1]. Sie gefielen durch ihr alterthümliches Aussehen, ihren herben Reiz, ihre naive Ungelenkigkeit; eine erlesene Gruppe von Kennern pries ihre Verdienste.

In Ermangelung von Originalen suchte man Copien oder freiere Nachahmungen zu bekommen. Die Werke dieser Gattung sind zahlreich in unseren Museen vertreten. Doch muss man unter diesen Statuen, die uns den Eindruck von Copien nach archaistischen Originalen machen, verschiedene Arten unterscheiden. Die einen sind mehr oder weniger gelungene, unverfälschte Copien, die anderen dagegen sind freiere Nachahmungen, bei denen der Bildhauer sich kein Gewissen daraus gemacht hat, den conventionell archaischen Formen Einzelheiten beizugesellen, die einen fortgeschritteneren Stil verrathen. Andere endlich sind offenkundige Flickwerke, bei denen der Archaismus nur deshalb sich einmischt, um einem jüngeren Typus einen pikanten Beigeschmack zu verleihen. Je besser man den wirklichen Archaismus kennt, um so mehr neigt man dazu, in vielen Werken, die früher für archaisirend galten, Copien nach alten Originalen zu erkennen; die Frage spitzt sich oft dahin zu, ob es gelingt, das jeweilige Vorbild zu ermitteln. Ein bezeichnendes Beispiel dafür ist das folgende. Man hat lange eine kleine Artemisstatue aus Pompeji, die dort die Capelle eines Privathauses schmückte, für ein Pasticcio angesehen (Fig. 345)[2]. Die Göttin ist lebhaft

1) Ghirardini, Bull. della commissione arch. comunale di Roma, IX, 1881, p. 135, tav. V, 1—2.

2) Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, Nr. 442. Studniczka, Röm. Mitth., III, S. 277—302, Taf. X.

ausschreitend dargestellt, ihre rechte Hand hebt dabei die Falten des Gewandes hoch, Spuren von Vergoldung und Farbe haben sich erhalten So sicher wie etwas hat der Bildhauer in diesem Werk auf's Getreueste eine archaische Statue copirt, eine andere Replik davon findet sich in Venedig, und derselbe Typus kommt auch auf einem Gemalde des in den Garten der Farnesina aufgedeckten romischen Hauses vor [1]) Studniczka hat meines Erachtens den Beweis erbracht, dass das Original eine Goldelfenbeinstatue der Artemis Laphria war, die zu Anfang des funften Jahrhunderts durch Menaichmos und Soidas ausgefuhrt wurde Nachdem man sie aus Kalydon weggeschleppt hatte, war sie von Augustus um das Jahr 21 v Chr den Bewohnern von Patras geschenkt worden Der Kaiser hegte fur sie eine ganz besondere Verehrung, ein unmittelbar darnach geschaffener Typus kommt auf seinen Munzen vor, und wahrend ihres Aufenthalts in Rom muss sie ofters copirt worden sein Wenn die Repliken von Pompeji und Venedig uns nicht die unmittelbare Empfindung des Archaischen erwecken, so ist zu bedenken, dass eine Copie unmoglich alle jene naiven und doch zugleich kraftigen

Fig 345 Artemisstatuette archaischen Stils aus Pompeji Hohe 1,078 m (Neapler Museum)

1) Ueber die Replik in Venedig vgl Friederichs-Wolters, Gipsabg, Nr 443, uber das Gemalde aus den Garten der Farnesina Mon ined, XII, tav 20, 1

Zuge im Stil der alten Meister wiedergeben kann Dasselbe gilt von vielen anderen dieser Copien, wie von der Pallas Chigi in Dresden und von einer Munchener Athene [1])

Die freien Nachahmungen verraten sich durch bezeichnende Einzelheiten da sieht man einen Kopf von freier Stilisirung auf einen Korper von starrer Haltung aufgesetzt, oder es kommen Fehler in der Darstellung der Gewander vor, oder Gewandmotive treten auf, die den alten Bildhauern fremd waren, auch eine geflissentliche Milderung gewisser conventioneller Eigenheiten, wie des unbehilflichen Lachelns und der schragen Augenstellung ist oft bezeichnend fur diese Werke, schliesslich gewisse Ungelenkigkeiten, die zu aufdringlich sind, als dass man nicht die Absicht spurte Seit den Ausgrabungen auf Delos und auf der Burg von Athen besitzen wir sehr bestimmte Vergleichspunkte Das Costum und die Stellung der *κόραι* von der Akropolis kehren in einer ganzen Reihe archaisirender Statuen wieder [2]), so z B in einem zu Rom gefundenen Torso, bei dem man die Nachahmung sofort an den weniger steifen Falten und der kunstvollen Geziertheit erkennt, womit der Arm das Gewand hochhebt [3]) Das schlagendste Beispiel aber fur offenkundig archaisirende Werke ist die Artemis in Munchen [4]) Nur der Kopf mit seiner umstandlichen Haarfrisur erinnert an den alten Stil, wahrend der in weiche und tiefe Falten gelegte Chiton einer ganz anderen Kunstrichtung angehort

Neben den blossen Copien nach archaisirenden Werken muss also auch die Existenz von wirklich archaisirenden Originalwerken zugegeben werden, und da erhebt sich nun, wie bei den neuattischen Reliefs, die Frage nach dem Zeitpunkt, der diesen archaisirenden Stil zuerst auftreten sah Soll man etwa annehmen, dass er erst unter dem Einfluss jener Vorliebe fur das Alterthumliche, die im ersten Jahrhundert nach Christus sich kundgiebt, in Aufnahme gekommen sei? Wenn, wie wir zu zeigen suchten, der archaisirende Stil im Relief schon zu Ende des funften Jahrhunderts sich nach-

1) Friederichs Wolters, Nr 444, 446

2) Vgl die Aufzahlung dieser Denkmaler in der erwähnten Abhandlung Ghirardini's (Bull della commiss comunale, IX, 1881, p 135 ss)

3) Ebenda, tav V, 3

4) Friederichs-Wolters, Gipsabg, Nr 450 Baumeister, Denkmaler, I, S 349, Fig 371 Vgl die in Rom bei S Pietro in Vincoli, in der Schola der ἱερὰ ξυστικὴ συνοδος τῶν περὶ τὸν Ἡρακλέα gefundene Statue Bull della commiss comunale, 1891, p 203, tav VII

weisen lässt, so kann dies Ergebniss auch auf die Rundfiguren ausgedehnt werden, man wird mit anderen Worten annehmen dürfen, dass seit den Zeiten des Kallimachos der alte Stil auch in Statuen gelegentlich nachgeahmt wurde. So war das vergoldete Palladion, das Nikias auf die Akropolis stiftete, ein archaisirendes Werk. An der schönen Athenestatue in Dresden [1]) ist der Chiton mit einem breiten Saume *(παρυφή)* verziert, auf dem Scenen der Gigantomachie in so freiem Stil dargestellt sind, dass sie in auffallendem Gegensatz zu der steifen sonstigen Gewandbehandlung stehen, gern möchte man darin ein archaisirendes Werk vom Ende des fünften Jahrhunderts erblicken [2]). Im vierten Jahrhundert geben die Bildhauer des öftern einer Statue freien Stils als Stütze eine archaische Statuette zur Seite, die aus Larnaka stammende Artemis in Wien liefert uns dafür ein Beispiel [3]), ähnliche Gruppirungen kommen auch bei den tanagräischen Figürchen nicht selten vor [4]). Dass die Vorbilder des eigentlich archaisirenden Stils über die griechisch-römische Epoche hinaufreichen, und dass die Neuattiker auch in dieser Kunstgattung Vorläufer hatten, kann uns nicht Wunder nehmen.

§ 3. DIE SCHULE DES PASITELES.

Unter den Künstlern, die es sich angelegen sein lassen, ihre Modelle bei den alten Schulen zu suchen, sind wir bisher nur Neuattikern begegnet. Neben dieser Schule hat man oft einer Gruppe von Künstlern, die man als Schule des Pasiteles zusammenfasste, eine Sonderstellung eingeräumt, indem man sie für Meister von einer gewissen Originalität ausgab, die sich von klar formulirten Kunstregeln leiten liessen und den Werken der alten peloponnesischen Schulen und im Besonderen den alten Bildhauern von Argos zwar ihr Proportionssystem und ihre künstlerischen Theorien entlehnten, sie aber durch unmittelbare Naturbeobachtung neu zu beleben gesucht hatten. Ehe wir in dieser Streitfrage unsere Ansicht aussprechen, müssen

---

1) Friederichs-Wolters, Gipsabg., Nr. 444, Brunn, Denkmäler, Nr. 149.

2) Furtwängler (Meisterwerke, S. 203) denkt an eine zur Zeit des Kallimachos ausgeführte Bronze.

3) R. von Schneider, Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen, V, 1887, Taf. I—II, und die anderen auf S. 7 aufgezählten Beispiele.

4) Sammlung Sabouroff, Taf. LXXXIII, XCIV.

wir die bekannten Vertreter dieser Schule, die wir durch drei Generationen verfolgen konnen, an uns voruber ziehen lassen

Pasiteles ist ein Grossgrieche [1]) Im Jahre 88 v Chr geniesst er die Vergunstigung der lex Plautia Papiria, die den griechischen Stadten in Suditalien das Burgerrecht verleiht, und wird romischer Burger, er ist also ein Zeitgenosse des Pompeius Er lebt zu Rom und besitzt schon einen gewissen Ruf zu der Zeit, wo der beruhmte Schauspieler Roscius, der im Jahre 62 starb, auf der Hohe seines Ruhmes stand auf einer ciselirten silbernen Vase stellt er einen Vorgang aus der Kindheit des Roscius dar, wie namlich die Amme den kleinen Roscius eines Nachts in seiner Wiege von einer Schlange umstrickt findet und die zu Rath gezogenen Opferschauer dem Saugling eine ruhmreiche Zukunft vorhersagen Dies toreutische Werk des Pasiteles fallt sicher in die Lebenszeit des Roscius, es begeistert den von Cicero begunstigten Dichter Archias zu einem Epigramm [2]) Wir haben also keinen Grund, die Schaffenszeit des Pasiteles, wie mehrfach geschehen, im zweiten Jahrhundert anzusetzen Allerdings spricht Plinius von einem chryselephantinen Juppiter, den er fur den nach 146 errichteten Tempel des Metellus geliefert habe [3]) Aber dieses Werk ist erst nach dem Tode des Metellus entstanden und fallt zweifellos in die Zeit, als Cacilia, die Enkelin des Siegers uber Makedonien, die von ihrem Grossvater erbauten Tempel neu herrichten liess [4]) Wenn aber Plinius [5]) Werke des Pasiteles in jener Porticus Octaviae erwahnt, die Augustus im Jahre 23 v Chr an der Stelle der alten Porticus Metelli errichtet hatte, so giebt uns das kein Recht, die Lebensdauer des Pasiteles bis in die Kaiserzeit auszudehnen Die neue Porticus umschloss namlich altere Tempel, in denen sich Kunstwerke aus allen Epochen vereinigt fanden, darunter

---

1) Ueber Pasiteles vgl Brunn, Griech Künstler, I, S 595, Conze, Beitrage zur Gesch der griech Plastik, S 24, Kekulé, Die Gruppe des Künstlers Menelaos, Leipzig, 1870, Belot, Annuaire de la Faculte des Lettres de Lyon, I, 1883, Waldstein, American Journal of Arch, 1887, I, Baumeister, Denkmaler, II, S 1190, Wolters, Jahrb des arch Inst, XI, 1896, S 3

2) Cicero, de divinatione, I, 36 [Uebrigens hat nach dem Wortlaut dieser Stelle nicht die Vase des Pasiteles, sondern der Vorgang selbst (haec species) den Archias zu seinen Versen veranlasst. Dagegen dürfte Collignon Recht haben, wenn er die Worte Cicero's (hanc speciem argento caelavit) auf ein reliefgeschmücktes Silbergeschirr und nicht mit Overbeck (Griech Plastik, II⁴, S 472) auf eine Statue deutet]

3) Plinius, Nat Hist, 36, 39

4) Vgl Belot, a a. O

5) Plinius, Nat Hist, 36, 34

solche von Pasiteles' Hand Als Zeitgenosse des Pompejus, Cicero und Archias gehort Pasiteles der ersten Halfte des letzten vorchristlichen Jahrhunderts an

Dieser grossgriechische, in Rom angesiedelte Kunstler ist jedenfalls eine merkwurdige und interessante Erscheinung Seine im Tempel des Metellus errichtete Juppiterstatue bezeugt, dass er mit Erfolg als Goldelfenbeinbildner thatig war Seine toreutischen Arbeiten waren beruhmt, man bewunderte u a die silbernen Spiegel, die seinen Namen trugen [1]) Die alten Autoren ruhmen ihn als einen sorgfaltigen und punktlichen Bildhauer, der kein Werk ausfuhrte, ohne zuvor ein genaues Thonmodell angefertigt zu haben, und der sich zu dem Satz bekannte, dass die „Arbeit in Thon die Mutter der Calatur, der Erz- und Marmorbildnerei sei" [2]) Auch bezahlten die Kunstliebhaber seine Thonmodelle (proplasmata) mit grossen Summen Beinahe ware er das Opfer seiner peinlichen Gewissenhaftigkeit geworden Als er eines Tages in einer Hafenstadt, wo man wilde Thiere aus Afrika ausschiffte, eine Lowenstudie modellirte, da entsprang ein Panther seinem Kafig und hatte ihn beinahe zerrissen Interessant ist ferner Pasiteles als Gelehrter und Kunstschriftsteller in funf Banden beschrieb er die beruhmtesten Kunstwerke der ganzen Welt Ueber keinen Kunstler seiner Zeit besitzen wir so zahlreiche Nachrichten aus dem Alterthum, wie uber ihn Der Werth seiner Werke, die Vielseitigkeit seines Konnens erklaren ja gewiss seinen Ruf, aber vielleicht spielt noch etwas Anderes dabei mit, auch ein Kritiker wie Varro musste ja seine Freude daran haben, einen Kunstler zu loben, der civis Romanus und nicht nur einer von jenen hungrigen Griechen war, die nach Italien kamen, um dort ihr Gluck zu machen

Wenn wir auch von Pasiteles selbst kein Werk besitzen, so konnen wir doch von der Kunstweise eines seiner unmittelbaren Schuler uns eine Vorstellung verschaffen S t e p h a n o s ist in der zweiten Halfte des ersten Jahrhunderts thatig und fuhrt fur Asinius Pollio mehrere Statuen aus, die bei Plinius als Appiades bezeichnet

---

1) Plinius, Nat Hist, 33, 130 Das war ein ganz neuer Luxus Bekanntlich befindet sich im Schatz von Boscoreale ein schoner silberner Spiegel mit der Signatur des Polygnos Héron de Villefosse, Gaz des Beaux-Arts, 1895, II, p 89 s Winter, Arch Anzeiger, 1896, S 76, Fig 2.

2) Plinius, ebenda, 35, 155

werden [1]) Seine Signatur ist uns an einer Statue der Villa Albani erhalten (Fig 346) [2]) In dieser Inschrift, die auf den stutzenden Baumstrunk eingegraben ist, ruhmt er sich seines Lehrers und nennt sich „Stephanos, den Schuler des Pasiteles“ Diese Statue, in der man den der pasitelischen Schule eigenen Stil hat erkennen wollen, stellt einen stehenden Jungling dar, um dessen Haupt eine Siegerbinde geschlungen ist Die Arme sind erganzt, aber man kann sie sich leicht mit den in der Palastra gebrauchlichen Gerathen ausgestattet denken Der Gesichtsausdruck hat etwas Herbes Der Korperbau ist wie bei den alten peloponnesischen Statuen, aber die sehr weiche Ausfuhrung, die zu den kraftigen Formen nicht recht passen will, ergiebt ein, ich mochte sagen, zwitterhaftes Aussehen Mit Berufung auf diese Statue hat man nun ein ganzes Lehrgebaude aufgefuhrt und aus der Schule des Pasiteles eine hervorragende Gruppe von Kunstlern gemacht, die angeblich vom Geist der Reaktion gegen den theatralischen Geschmack der Asiaten und den leblosen Idealismus der Neuattiker erfullt waren und bei den alten Meistern des funften Jahrhunderts in die Lehre gingen, um sie in freier Weise nachzuahmen, eine Schule von Toreuten, die ausschliesslich an den argivischen Bildhauern vor Polyklet sich gebildet hatten, um ihnen ihre grundliche Kenntniss der Natur abzulauschen [3])

Seit wir die archaische Kunst besser kennen, ist uns die Originalitat der „Pasiteliker“ sehr verdachtig geworden [4]) Diese Statue des Stephanos, die man fur eine originelle Schopfung ansah, scheint nichts weiter als eine Copie zu sein, denn wir besitzen in einem Berliner Torso von viel entschiedenerem und frischerem Stil eine altere Replik desselben Originals [5]) Man hat sich heute dahin geeinigt, dass Stephanos eine argivische Bronze, und zwar die Statue eines siegreichen Athleten, die zwischen den Jahren 470 und 460 durch einen Schuler des Agelaidas zur Ausfuhrung gekommen war,

---

1) Plinius, Nat Hist, 36, 38

2) Helbig, Fuhrer, II, 738 Abgebildet ist die Statue in der Arch Zeitung, 1878, Taf 15, S 123, bei Kekule, a a O, Taf II, 2, Brunn, Denkmäler, Nr 301. Ueber die Inschrift siehe Lowy, Inschr gr Bildh, Nr 374

3) Diese Ansicht wird vertreten von Brunn, Griech Künstler, I, S 595, Kekulé, Die Gruppe des Künstlers Menelaos, S. 42, Waldstein, American Journal of Arch, 1887, S 1, und Baumeister, Denkmäler, II, S 1190

4) Siehe besonders die kritischen Bemerkungen Hauser's Die neuatt Reliefs, S 182—187

5) Flasch, Arch Zeitung, 1878, Taf 14 Beschreib ant Sculpt, Nr 509

behaupten, dicse Schule habe ausschliesslich der Nachahmung de vorpolykletischen Kunst von Aigos sich gewidmet sehen wii doc Menelaos eine ganz andere Richtung einschlagen Und wenn mar wie Hauser meint, zu den Pasitelikein auch den Bildhauer Cos sutius Kerdon zahlen muss, von dem das Biitische Museum zwe Statuen besitzt, so duifte es schwer halten, in seinei Aibeit auc nui eine Spur von altaigivischem Stil zu entdecken Diese beide sich vollig deckenden Statuen, die einen jungen Pan daistellen, sin Copien nach einem Oiiginal, das eist in der Schule Polyklet's ge schaffen wuide [1]) Die Pasiteliker stellen sich also nicht in eine Gegensatz zu den Neuattikein, um eine Giuppe fur sich mit eigene Traditionen zu bilden Auch sie sind Eklektikei, und wenn sie ge legentlich auf die strengen Weike des vollendeten Aichaismu zuiuckgieifen, um sie dem Geschmack ihrer Zeit mundgerech zu machen, so erklart sich das aus dei Nachfiage, die in de Kreisen der gelehrten Kunstliebhaber nach solchen Werken alte Stils bestand

1) Ancient maibles, II, pl 33, 43, Brunn, Denkmaler, Ni 47, Lowy, Inschr griech Bildh Ni 376 Vgl Hauser, a a O, S 186

DRITTES KAPITEL

DIE SCHULEN KLEINASIENS UND DER ALEXANDRINISMUS

§ 1 DIE SCHULEN KLEINASIENS

Das kunstlerische Leben im letzten Jahrhundert der romischen Republik ist sehr mannigfaltig. Wollte man einzig und allein in den Werken der Neuattiker und Pasiteliker Aeusserungen desselben erblicken, so wurde man nur eine Seite desselben sehen. Neben den Forderern jener eklektischen Renaissance, deren Geschichte wir soeben skizzirt haben, bleibt auch noch fur Kunstler Raum, die den Gewohnheiten des hellenistischen Stils treu geblieben sind. So wenig sich dies bestreiten lasst, so schwer halt es andererseits, genau den Antheil zu bestimmen, der den verschiedenen Schulen, die unter den Diadochen die hauptsachlichen Pflegstatten der griechischen Kunst gewesen waren, an der Entwickelung der griechisch-romischen Plastik zukommt. Die Entscheidung dieser noch offenen Frage ist ohne ein vorheriges Studium der romischen Denkmaler nicht moglich. Ohne uns auf ein Gebiet zu begeben, das nicht mehr zu unserer Aufgabe gehort, wollen wir nur noch kurz untersuchen, in welchem Zustand diese Schulen vor der Einrichtung des Kaiserreichs sich befinden und welche von ihnen das, was in der hellenistischen Ueberlieferung lebensfahig ist und Zukunft hat, mit dem grossten Geschick auch weiterhin zu pflegen wissen.

Die Schule von Pergamon geht zugleich mit dem Attalidenhause unter; nichts spricht dafur, dass sie auch noch im letzten vorchristlichen Jahrhundert an der Weiterentwickelung der Kunst sich betheiligte. Dagegen hat sie Vorbilder hinterlassen, die noch oft zu Rathe gezogen und nachgeahmt werden sollten. Doch wir reden jetzt nur von dem Einfluss, den lebende Kunstler ausubten, und da finden wir in der Epoche, von der wir jetzt handeln, keinen

berufenen Vertreter der pergamenischen Schule[1]) Wenn man sich einen Begriff davon bilden will, in welchem Grade die von den pergamenischen Kunstlern geschaffene Tradition in Kleinasien sich verfluchtigt hatte, so braucht man nur mit dem Fries des grossen Altars ein griechisch-romisches Werk zu vergleichen, das offenbar eine Nachahmung desselben sein will Ich meine den Fries am Hekatetempel zu Lagina in Karien[2]) Er gehort aller Wahrscheinlichkeit nach der zweiten Halfte des ersten Jahrhunderts an und stammt aus der Zeit, wo das Hekataion von Lagina, das im Jahre 88 durch die Stratonikeia belagernden Truppen Mithridat's verwustet worden war, nach dem kleinasiatischen Feldzuge Sulla's neu aufgebaut wurde Die Sculpturen auf der Westfront enthalten gewisse Anklange an die pergamenische Gigantomachie ja mehrere Gotter- und Gigantengestalten sind unmittelbar von dort herubergenommen Aber in dieser eintonigen, frostigen Composition lebt keine Spur mehr von dem machtigen Schwung, der die Bidhauer der Attaliden beseelte

Zu Ende des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts steht die Schule von Rhodos noch in hoher Bluthe Ein rhodischer Bildhauer Philiskos arbeitet im Jahre 146 fur Metellus[3]) Der Laokoon gehort dem Beginn des ersten Jahrhunderts an Die Thatigkeit dieser Schule erlahmt erst mit der Plunderung der Stadt durch Cassius im Jahre 43 Stosst man auch nach dieser Zeit noch auf die Namen rhodischer Kunstler, so sind dies doch Namen ohne Klang, bei denen wir nicht langer verweilen wollen[4]) Auch in den grossen Stadten Kleinasiens hielt sich die kunstlerische Production zum mindesten ebenso lange wie auf Rhodos, wenn nicht langer Ephesos ist die Heimat einer Kunstlerfamilie, in der abwechselnd die Namen Menophilos und Agasias vorkommen Gleich vielen attischen Bildhauern jener Zeit arbeiten auch diese ephesischen Kunstler fur Delos, angelockt durch den Aufschwung der heiligen Insel, die der Sitz

1) Ein Bildhauer aus Pergamon, dessen Signatur (*Μηνᾶς Αἴαντος Περγαμηνὸς ἐποίησεν*) wir durch eine Inschrift aus Magnesia am Sipylos kennen, scheint noch ins zweite Jahrhundert zu gehoren (Mylonas, Revue de Philologie, avril-juin, 1896)

2) Die Sculpturen von Lagina befinden sich jetzt im Kaiserlichen Museum zu Constantinopel Mehrere Bruchstücke dieses Frieses waren durch Newton, dann durch Benndorf und Niemann gefunden worden Eine weitere Anzahl kam im Jahre 1891 durch Legrand und Chamonard zum Vorschein Die bei den Ausgrabungen der französischen Schule von Athen gefundenen Reliefs sind von Chamonard im Bull de corresp hellén, XIX, 1895, p 235, pl X—XV veroffentlicht worden

3) Plinius, Nat Hist 36, 34, Brunn, Griech Künstler, I, S 468

4) So wird z B ein Euprepes erwähnt Lowy, Inschr gr Bildh, Nr 303

einer wichtigen Römercolonie geworden war. Gegen das Ende des zweiten Jahrhunderts und zu Anfang des folgenden ist ein gewisser Agasias, des Menophilos Sohn, in Delos ansässig und stellt sein Talent in den Dienst der italienischen Colonie. Die Zeit seines künstlerischen Schaffens lässt sich aus den Widmungstafeln zweier Statuen, die seinen Namen tragen, ermitteln, die eine stellte den Gaius Billienus dar, der sich im letzten Jahrzehnt des zweiten Jahrhunderts um das römische Consulat bewarb, und die andere den Q. Pompeius Rufus, den Consul des Jahres 88. Um eben diese Zeit arbeitete Agasias für die italienischen Kaufleute, welche die Porticus Tetragona errichten liessen, die Statue eines römischen Finanzmannes von Delos[2]). Man darf also das Jahr 97 etwa als den Zeitpunkt bezeichnen, wo seine Werkstatt in Blüthe stand, jedenfalls scheinen seine Werke älter zu sein als die Einnahme von Delos durch Mithridat's Generale im Jahre 88, denn Inschriften bezeugen, dass zwei seiner Statuen, die zweifellos durch die pontischen Soldaten verstümmelt waren, durch den Bildhauer Aristandros aus Paros ausgebessert wurden[3]). Der Sohn dieses Agasias zeichnet seine Werke als „Menophilos, des Agasias Sohn", er führt für den Apollotempel auf Delos ein Weihgeschenk aus, dessen Sockel zwischen den Jahren 23 und 12 v. Chr. bei einem zu Ehren der Julia, der Frau Agrippa's, errichteten Denkmal abermals Verwendung findet[4]).

Mit einem anderen Zweig derselben Familie möchten wir gern den Urheber einer berühmten Statue des Louvre, den sogenannten Borghesischen Fechter, in Verbindung bringen (Fig. 353). Der Bildhauer desselben nennt sich „Agasias, des Dositheos' Sohn, von Ephesos". Wenn man eine sehr ansprechende Genealogie gelten lässt, die S. Reinach und Löwy in Vorschlag gebracht haben[5]), so wäre

---

1) Löwy, a. a. O., Nr. 287 und 289.

2) Fougères, Bull. de corresp. hellén., 1887, S. 269.

3) Löwy, a. a. O., Nr. 287, 288. Vgl. Homolle, Bull. de corresp. hellén., V, 1881, p. 462.

4) Homolle, Mon. grecs, 1879, p. 50. Löwy, a. a. O., Nr. 291.

5) Der von S. Reinach (Bull. de corresp. hellén., VIII, 1884, S. 183) und von Löwy (Inschr. gr. Bildh., S. 205) vorgeschlagene Stammbaum sieht folgendermaassen aus:

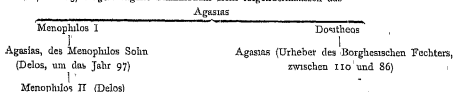
Agasias	
Menophilos I	Dositheos
Agasias, des Menophilos Sohn (Delos, um das Jahr 97)	Agasias (Urheber des Borghesischen Fechters, zwischen 110 und 86)
Menophilos II (Delos)	

der Urheber der borghesischen Statue ein Zeitgenosse jenes Agasias, der um das Jahr 97 in Delos arbeitet, und sein Werk würde demnach zwischen die Jahre 110 und 86 v. Chr. fallen. Es ist in An-

Fig. 353. Kämpfender Grieche, genannt der „borghesische Fechter“. (Louvre.) Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“.

tium in den Trümmern eines kaiserlichen Landhauses aufgefunden worden; dorthin war es sicher aus Griechenland überführt worden[1]. Hat man es als Einzelstatue aufzufassen, oder gehörte es zu einer Gruppe? Und welcher Name gebührt ihm eigentlich? O. Rayet

1) Ueber die borghesische Statue vgl. den Text zu Rayet, Mon. de l'art antique, II, pl. 64—65. [Friederichs-Wolters, Gipsabg., Nr. 1425.]

hat auf die alte Vermuthung Quatremère de Quincy's zuruckgegriffen und den „Fechter" als siegreichen Hoplitodromos erklart, der soeben am Ziel der Rennbahn anlangt und nun triumphirend den schweren, seinen linken Arm belastenden Schild emporschwingt Ich neige mehr zu der von Visconti entwickelten Ansicht, wonach hier ein Krieger zu erkennen ist, der gegen einen Berittenen kampft und sich mit dem Schilde deckt, wahrend er seinen Blick fest auf den Gegner richtet Ist dem so, dann hatte die Figur ursprunglich zu einer Gruppe gehort, und die eigene Leistung des Agasias bestande wohl einzig und allein darin, dass er einen Kriegertypus, der von einem alteren Meister geschaffen war, als Einzelfigur behandelt hatte Aber welches nun auch sein Antheil an der Erfindung ist, er zeigt sich jedenfalls noch ganz durchdrungen von den naturalistischen Anschauungen der asiatischen Schule Dieser sehnige, schlanke Korper, dessen hagere Musculatur bis ins Kleinste genau angegeben ist, erscheint uns wie ein Stuck Anatomie „Wenn irgend etwas in der Ausfuhrung zu tadeln ist, so ist es das Uebermaass von Fleiss und Genauigkeit, der Kunstler kennt zu genau die einzelnen Sehnen, den Verlauf und die Umrisse eines jeden Muskels, das Spiel der verschiedenen Gelenke, die Form der einzelnen Knochen, er bringt es nicht uber sich, irgend eine Einzelheit mit Stillschweigen zu ubergehen, er sagt uns Alles, mit der Scharfe, die einer wissenschaftlichen Abhandlung besser anstande als gerade einem Kunstwerk [1]" Man hat den „Fechter" mit den pergamenischen Sculpturen zusammengestellt [2]), und gewiss, die naturalistische Richtung, die Vorliebe fur heftige Bewegungen berechtigen dazu Man sollte nur nicht gleich daraus eine Verwandtschaft der Schulen folgern und den Agasias als verspateten Vertreter des pergamenischen Stils betrachten wollen In Bezug auf genaue, tadellose Behandlung des Anatomischen steht sein Werk dem Laokoon nicht minder nahe als den Pergamenern, auch den Grundsatzen der rhodischen Schule entspricht es in jeder Hinsicht Und unseres Erachtens war zu Beginn des ersten Jahrhunderts, als die borghesische Statue geschaffen wurde, Rhodos mehr als Pergamon die Stätte, wo die kleinasiatischen Bildhauer sich ihre Anregungen holten.

1) O Rayet, Mon de l'art antique, a a O

2) S Reinach, Bull. de corresp hellén, XIII, 1889, p 119 Vgl übrigens die Einwände, die Wolters (Athen Mitth, XV, 1890, S 193) dagegen erhebt.

Findet der hellenistische Naturalismus immer noch Anhanger, so geht auch die Tradition der malerischen Plastik nicht unter. Ein Zeitgenosse des Agasias, Archelaos von Priene, des Apollonios' Sohn, liefert uns eine merkwurdige Probe davon in jenem Relief des Britischen Museums, das die Apotheose Homer's zum Gegenstand hat (Fig. 354)[1]. Man fand dies Denkmal in Bovillae, nahe bei dem Heiligthum, das Tiberius im Jahr 16 n. Chr. zu Ehren der Gens Julia gegrundet hatte. In mehrere Streifen eingetheilt verrath die Composition deutlich die Anwendung eines in der Malerei herkommlichen Verfahrens, wie uns dies mehr als einmal in der hellenistischen Zeit begegnet ist. Der Kunstler hat als Hintergrund seines Reliefs die felsigen Abhange des Parnass dargestellt. Auf seinem Gipfel thront majestatisch Zeus. Auf einem Felsvorsprung, etwas tiefer, steht Mnemosyne, die Mutter der Musen, und kehrt ihr begeistertes Antlitz dem Göttervater zu, wahrend Kalliope zu ihren Schwestern als Botin des hochsten Gottes niederschwebt. Der nachst untere Streifen zeigt Klio mit ihren Tafelchen, dann Melpomene, in der Stellung eines tragischen Schauspielers, ferner Erato mit der Kithara und endlich Euterpe, die ihre Doppelflote zum Himmel erhebt. Im nachstfolgenden Streifen sieht man Terpsichore sitzen, dann Urania mit dem Globus und Polyhymnia, genau in der Haltung der bekannten Statue des Louvre. Sie richtet ihren Blick nach dem Eingang der korykischen Grotte, in deren Mitte der delphische Omphalos dargestellt ist, links davon steht Apollo als Kitharode, rechts Thalia. Am rechten Ende dieses Streifens hat der Bildhauer die Statue eines Dichters angebracht, der auf einem Dreifuss steht, es lasst sich nicht entscheiden, ob er den Olen oder den Hesiod oder sonst einen bei den pythischen Spielen preisgekronten Dichter damit gemeint hat. Auffallender Weise lasst der Kunstler im untersten Streifen den malerischen Stil fallen und kehrt zu der fur Weihreliefs ublichen Darstellungsart zuruck. Hier findet nun die Scene der Apotheose ihre Stelle: eine Reihe allegorischer Figuren, die durch Inschriften erklart werden, fullen den Raum. Links ist die Hauptgruppe. Homer sitzt auf seinem Thron

[1] Die Literatur findet man bei Friederichs-Wolters, Gipsabg., Nr. 1629. Vgl. S. Reinach, Gaz. arch., 1887, pl. 18, Brunn, Denkmäler, Nr. 50. S. Reinach hat für einige der Figuren eine neue Erklarung gegeben und eine davon in glücklicher Weise mit einer Terracotta von Myrina zusammengestellt.

zwischen zwei kleinen, knieenden Figuren, die als Ilias und Odyssee bezeichnet sind; hinter dem Thron hält die Zeit *(χρόνος)* die Hand-

Fig. 354. Die Apotheose Homer's. Relief des Archelaos von Priene. (Britisches Museum.)

schrift der beiden Epen, während die „bewohnte Erde“ *(οἰκουμένη)* den Dichter bekränzt. Links vom Opferaltar steht der Mythos, rechts die Geschichte; sie streut Weihrauch in die Flammen. Weiter rechts erhebt die Dichtkunst in Begeisterung zwei brennende Fackeln,

Tragodie und Komodie, die hinter ihr stehen, scheinen mit theatralischen Gesten zu declamiren Den Schluss macht eine Gruppe von Figuren, es sind die Natur, die Tugend, die Erinnerung, die Wahrhaftigkeit und die Weisheit, sie stellen die Vorzuge dar, die das Alterthum an den homerischen Gedichten bewundernswerth fand

Der Kunstler hat, wie man sieht, in dieser merkwurdigen Darstellung die verschiedenartigsten Dinge vereinigt, den malerischen Stil mit dem classischen Reliefstil, Typen der statuarischen Kunst mit solchen, die er vielleicht der allegorischen Malerei entlehnte Wir besitzen in diesem Werk einen zuverlassigen Beleg fur den Aufschwung gelehrter Forschung, den die homerischen Gedichte in Alexandria hervorriefen [1]) Merkwurdiger Weise hat man in demselben Bovillae eine jener tabulae Iliacae gefunden, auf denen die trojanischen Sagen illustrirt sind und deren alexandrinischer Ursprung im hochsten Grade wahrscheinlich ist Aber wenn die tabulae Iliacae auch zum grossen Theil aus romischer Zeit stammen, so folgt daraus noch keineswegs, dass unser Reliefbild erst zur Zeit des Tiberius entstanden ist Es ist ein Werk von durchaus hellenistischer Eingebung, das gewiss noch dem Ende des zweiten Jahrhunderts v Chr angehort Streiten lässt sich daruber, ob es seinem Stil nach rein asiatisch ist, oder ob man zum Theil auch alexandrinischen Einfluss darin zu erkennen hat Unseres Erachtens beschrankt sich der Alexandrinismus bei dem Werk des Archelaos auf die Wahl des Gegenstands Die Vorbilder, die der Meister verwendet hat, konnte er unschwer in Smyrna oder in den anderen Stadten finden, die sich um die Ehre stritten, dem Homer das Leben gegeben zu haben

Agasias und Archelaos sind zu Beginn des ersten Jahrhunderts noch immerhin erhebliche Vertreter der hellenistischen Ueberlieferung Aber als die Schule von Rhodos, wie vorher schon die von Pergamon, zu verfallen beginnt, da giebt es in den kleinasiatischen Landen keinen erheblichen Mittelpunkt mehr, an dem die Lebensfahigkeit der hellenistischen Schule sich hatte bethatigen können. Wir stossen fortan nur noch auf klanglose Namen wie Talestes, Epikrates, Athanodoros, Menodoros [2]) Ein gewisser Herakleides aus Ephesos thut sich mit einem anderen Bildhauer Namens Harmatios

1) Vgl die Bemerkungen von Michaelis in Otto Jahn's Griech Bilderchroniken, S. 81, Anm 410

2) Löwy, Inschr gr Bildh, Nr 300—306

zusammen, um die mittelmassige Statue eines Mannes in romischer Kleidung auszufuhren, die jetzt im Louvre steht und sich in nichts uber den Durchschnitt der ikonischen Bildnisse aus der romischen Kaiserzeit erhebt[1]) Unter den Kaisern liefert Kleinasien nach Rom eine Menge von Steinmetzen, von denen die Bildhauerei gewerbsmassig betrieben wird Die karische Stadt Aphrodisias ist jetzt der Sitz einer lebhaften und uberaus bluhenden Kunstthatigkeit wir besitzen zahlreiche Signaturen von Bildhauern, die aus dieser Stadt geburtig sind[2]), ihre Werke findet man uberall, in Rom, in Olympia, in Syrakus, ja selbst auf Kreta Soweit diese Werke auf uns gekommen sind, erwecken sie freilich von der Originalitat dieser Meister von Aphrodisias keine sehr schmeichelhafte Vorstellung Eine in Sorrent gefundene Athletenstatue, die den Namen des Kobla[nos?] von Aphrodisias tragt, ist die Copie nach einem Original des funften Jahrhunderts[3]) Das Portrat eines sitzenden Mannes im Museo Boncompagni, als dessen Urheber sich Zenon, des Attinas' Sohn, bekennt, ist die Replik eines Typus, der lange vor der Kaiserzeit erfunden worden war[4]) Die bekanntesten unter diesen Bildhauern von Aphrodisias sind Aristeas und Papias, zwei Zeitgenossen Hadrian's Ihre Namen liest man an der Basisplatte zweier Statuen aus dunkelgrauem Marmor, die im capitolinischen Museum als Gegenstucke aufgestellt sind, sie standen zweifellos einst in derselben Weise in der Villa Hadrian's, von wo sie in das Museum gelangten[5]) Einerseits sehen wir da einen alten Kentauren mit ruckwarts gebundenen Armen und zuruck gelegtem Oberkorper, er wendet sein von Schmerz verzerrtes Antlitz dem kleinen Qualgeist zu, der auf seinem Rucken sitzt Dieser Qualgeist ist der Liebesgott, der freilich bei der capitolinischen Statue jetzt fehlt, den wir

---

1) Lowy, ebenda, Nr 293

2) Man findet da Künstler wie Flavius Zenon, Zenon, des Attinas' Sohn, Zenon, Sohn des Alexandros, Polyneikes, Menestheus, Attikianos Löwy, ebenda, Nr 364—373 Ueber die Bildhauer von Aphrodisias s Visconti Bullett comunale di Roma 1886, p 207 und p 316 ss. Auch in einer Inschrift von [illegible] werden Marmorarbeiter aus Aphrodisias (ἀνδριάντας μαρμαρίνους ἀφροδισιακούς) erwähnt S Reinach, Chroniques d'Orient, p 150

3) Sogliano, Atti della r Accademia di Napoli XIV 1889—1890 p 45 ss Kalkmann (55 Programm zum Winckelmannsfest 1895, [illegible] S 53 bringt das Original mit der Schule Myron's in Verbindung

4) Helbig, Führer, II Nr 853,

5) Helbig, Führer, I 508 und 509 Wegen der Signaturen gl Lowy, Inschr gr Bildh, Nr 360

aber bei einer Replik im Louvre noch auf dem Rucken des Kentauren sitzen und den einen Arm nach dem Kopf seines Opfers

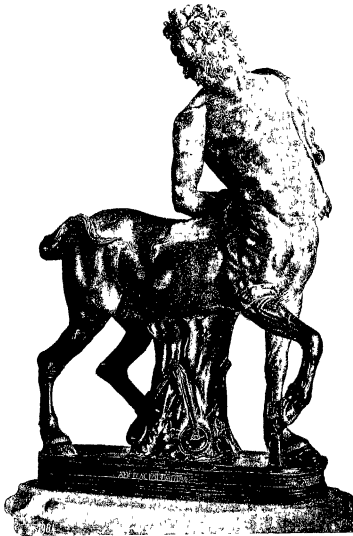



Fig 355 Kentaur des Aristeas und Papias, Statue in dunkelgrauem Marmor (Rom, capitolinisches Museum)

ausstrecken sehen, als schlage er nach ihm mit einer Peitsche (Fig 355)[1] Ganz anders das Gegenstuck, der junge Kentaur Der an seinem Rucken noch sichtbare Ansatz von einer sitzenden Figur belehrt uns, dass auch er einem Eros als Reitpferd dient,

1) Fröhner, Notice, Nr. 299

aber ihm bereitet sein Reiter keinerlei Beschwerde Ein frohliches Lachen uberstrahlt sein derbes Satyrgesicht, mit erhobener Rechten schlagt er voll Freude ein Schnippchen*), mit dem Schweif peitscht er die Luft, wahrend er munter von dannen trabt Sicherlich haben Aristeas und Papias an der Erfindung dieser beiden Gruppen keinerlei Antheil, ihr Verdienst beschrankt sich darauf, mit der Punktlichkeit vollendeter Toreuten in ein schwer zu bearbeitendes Material genau den Stil ihrer Vorbilder ubertragen zu haben Diese Vorbilder selbst aber gehoren zweifellos der Diadochenzeit an Der Contrast, auf den es ihr Urheber abgesehen hatte, entspricht in seiner etwas gekunstelten Spitzfindigkeit durchaus dem Geist der hellenistischen Zeit, man konnte den hier verkorperten Gedanken in eines jener kurzen Epigramme, wie sie die alexandrinische Poesie so liebt, zusammenfassen und etwa folgendermaassen wiedergeben „Die Liebe, die dem Alter zur Qual wird, ist fur die Jugend ein gern gesehener Genosse“

Soweit wir das zu beurtheilen vermogen, haben die kleinasiatischen Schulen beim Beginn der kaiserlichen Zeit alle Originalitat eingebusst Sie halten an der uberkommenen Technik fest und liefern tuchtige Steinmetzen und Copisten, aber sie besitzen nichts mehr von jener schopferischen Kraft, die ihnen im Zeitalter der Attaliden eine bevorzugte Stellung gesichert hatte Anderswo liegt jetzt der schaffensfrohe Mittelpunkt, wo der Hellenismus auch weiterhin sich frisch entfaltet und lebenskraftig und siegesgewiss genug bleibt, um dem kaiserlichen Rom seine Herrschaft aufzuzwingen.

§ 2 DER ALEXANDRINISMUS

In dem Augenblick, wo Aegypten romische Provinz wurde (30 v. Chr), erstrahlte die dortige hellenistische Cultur im vollsten Glanze. Auch unter den letzten Ptolemaern war Alexandria die machtigste Pflegstatte des Hellenismus in der ganzen griechischen Welt geblieben Die Pflege der Wissenschaften hatte nichts von ihrer Nachhaltigkeit verloren, das Kunstgewerbe bluhte mehr denn je. Die Kunst lebte dort nicht, wie in Athen, ausschliesslich von Erinnerungen und begeisterte sich nicht bloss an vergangener Grosse;

*) [Dieser glückliche Zug gehort übrigens der Erganzung an]

die alexandrinische Kunst war eine durchaus lebendige und verfolgte unaufhaltsam und unentwegt die Ziele des Hellenismus. Für die Geschichte der menschlichen Gesittung im Allgemeinen ist der Augenblick, wo Rom und das römisch gewordene Aegypten in unmittelbare Berührung treten, ungemein folgenreich. Es ist allbekannt, welchen Einfluss Alexandria auf die Sitten, die Religion und Literatur der Römer von nun an ausübt. Wollten wir die Tragweite dieses Einflusses auf dem Gebiet der Kunst ermessen, so mussten wir die uns gesteckten Grenzen überschreiten, wir mussten die Denkmäler Pompejis darauf hin prüfen und den alexandrinischen Einfluss auf die Decorationsmalerei und auf die Einrichtung des römischen Hauses, ja auf die Gestaltung des Hausgeräthes verfolgen. Wir können uns auf eine solche Untersuchung nicht einlassen, ohnehin steht längst fest, was sie ergeben würde.[1])

Man weiss in der That ganz genau, wie viel in der pompejanischen Malerei auf alexandrinische Vorbilder zurückgeht. Aus Aegypten stammt ursprünglich jener älteste Decorationsstil, den man den Incrustationsstil genannt hat und der in Stuck die buntfarbige Marmorverkleidung der alexandrinischen Paläste nachahmt.[2]) Als dann später (um das Jahr 80 v. Chr.) in Rom ein zweiter decorativer Stil, der sogenannte Architekturstil, aufkommt, so geht auch dieser auf alexandrinische Erfindung zurück. Die Maler, die das Haus des Germanicus auf dem Palatin, sowie das im Jahre 1878 im Garten der Farnesina aufgedeckte Haus und die Casa del citarista in Pompeji ausmalen, bilden auf den Wandflächen eine kunstvolle und überreiche, aber der Wirklichkeit entsprechende Architektur ab, die Architektur der vornehmen hellenistisch-ägyptischen Wohnhäuser. Ebenso erfährt die plastische Decoration die Einwirkung jenes malerischen Stils, dessen reiche Blüthe wir in den hellenistischen Reliefs sich entfalten sahen.[3]) Wir besitzen ein sehr beachtenswerthes Beispiel dafür in den Stuck-

1) Vgl. Helbig, Untersuch. über campan. Wandgemälde; P. Girard, La peinture antique, p. 326.

2) Vgl. Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji, Berlin, 1882, S. 123.

3) Vgl. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs. In einer sehr lehrreichen Arbeit über den Ursprung des „augusteischen Stils“ macht Wickhoff (W. von Hartel und Franz Wickhoff, Die Wiener Genesis, Wien, 1895, S. 23) den Vorschlag, die Mehrzahl der hellenistischen Reliefs in die Zeit des Augustus zu setzen. Er lässt im Uebrigen gelten, dass sie noch zur hellenistischen Kunst gehören, aber er sieht darin das Werk griechischer Künstler, die sich dem römischen Geschmack unterwerfen. Schreiber hat diese Ansicht Wickhoff's im Jahrbuch des arch. Inst., XI, 1896, S. 78, einer Kritik unterzogen.

reliefs, welche die Gewolbe zweiei, zum Haus in der Farnesina gehoriger Gemacher schmucken[1]), und dies Beispiel ist um so weithvoller, als das fragliche Haus in der Zeit des Augustus eibaut worden ist In sehr vornehmer, ornamentaler Umiahmung sieht man da in zierlichem Relief behandelte Bildchen, die ganz und gar im hellenistischen Geschmack gehalten sind Weidende Stieie, Landschaften mit Landhausern, Thurmen, Heiligthumein, bakchische Scenen, Genrescenen, wie die mit den Morraspielein[2]), landliche Opfei, Frauen, die den Sockel einer priapischen Herme mit Guirlanden schmucken, alles das erinnert an alexandrinische Reliefdarstellungen Die vorzugliche stilistische Behandlung verrath eine giiechische Hand In dem kleinen Stuckiehef, das wir in Fig 356 abbilden, eikennt man leicht jene klare und scharfe Modellirung, jenen geistieichen Zug, wie sie fur die von den Romern so geschatzten „Cabinetstucke in Relief" bezeichnend sind So geben uns die Stuckarbeiten aus dem Haus der Farnesina eine sehr gute Vorstellung von dem, was man zutreffend den „alexandrinischen Empirestil" genannt hat

Ein weiterer Beweis fur das Ansehen, dessen sich die griechisch-agyptische Kunst in Rom eifreut, ist die Versessenheit, mit der die iomischen Kunstliebhaber die Werke der alexandiinischen Goldschmiede zu erwerben suchen Schon zu Ciceio's Zeiten gehort es zum guten Ton, dass man einige jener kunstlerisch ciselirten Silbergerathe besitzt, die nun vollends in der Kaiserzeit den Stolz der Sammler ausmachen[3]) So viel uns bekannt, ist es bis jetzt unbestiitten, dass Alexandiia gegen Ausgang der Republik gleichsam dei Hauptfabricationsplatz fur solche toreutische Meisteiwerke war[4]) Mehreie von den in Bernay und Hildesheim gefundenen Gefassen verrathen alexandrinischen Geschmack, ihie reiche Decoration, ihre Reliefdaistellungen, mannliche und weibliche Kentauren, schakernde und neckende Eroten, Satyrn und Bakchantinnen, das Alles entspricht jener geistreich zugespitzten Kunst, wie sie in der Hauptstadt der Ptolemaer sich entwickelt hatte Diese von Th Schreiber in glanzender Weise aufgestellte Theorie erfahrt eine neue Be-

---

1) Mon ineditı, Supplemento, Berlin, 1891, tav 32—36 Vgl J. Lessing und A Mau, Wand- und Deckenschmuck eines romischen Hauses aus der Zeit des Augustus, Berlin, 1891

2) Ich habe dies Bruchstück in dei Gaz arch, 1885, pl 10, veröffentlicht

3) Cicero, in Verrem, II, 4, 21

4) Diese Ansicht hat Th Schreiber in seinei wichtigen Abhandlung, Die alexandrinische Toreutik, I Theil (Abhandl der königl sachs Gesellsch der Wissensch, 1894) zuerst entwickelt.

stätigung durch den Schatz von Boscoreale[1]) Die beiden Becher mit Skeletten, auf denen der Künstler Dichter und Denker von Griechenland zu einem Todtentanz vereinigt dargestellt hat, „weisen nach jener Stadt der Gelehrten und Spötter, die seit der Zeit der Ptolemäer der regsamste Mittelpunkt des hellenischen Lebens geworden war“[2]) Auch die mit Storchen verzierten Gefässe entsprechen dem fein beobachtenden und für Humor empfänglichen

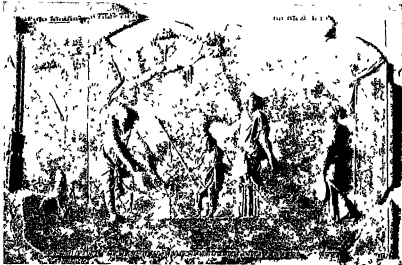



Fig 356 Ländliche Opferscene Stuckrelief aus dem römischen Haus im Garten der Farnesina (Rom, Thermenmuseum)

Sinn der Alexandriner Die so schnell berühmt gewordene Schale, deren Reliefemblem die Stadt Alexandria in der Gestalt eines Weibes darstellt, trägt gewissermaassen den Stempel ihrer Herkunft an sich (Fig 357) Diese allegorische Figur ist in der Auffassung durchaus griechisch-ägyptisch sie hat sich die Kopfhaut eines Elephanten über das Haupt gezogen und hält in der einen Hand die Urausschlange, in der anderen ein Füllhorn, aus dem der Halbmond der Isis hervorschaut, während noch andere Abzeichen, wie das Sistrum der Isis und die Kornähre als Sinnbilder der Fruchtbarkeit Aegyptens sie umgeben. Da der Schatz von Boscoreale beim

1) Héron de Villefosse, Gaz des Beaux-Arts, II, 1895, und Comptes rendus de l'Acad des Inscr, 1895, p 575 ss Vgl Winter, Jahrbuch des arch Inst, XI, 1896, Arch Anzeiger, S 83 Michaelis, Preussische Jahrbücher, Bd 85, 1896, S 17—56.

2) Héron de Villefosse, Comptes rendus, 1895, p 586

Ausbruch des Vesuvs im Jahre 79 n. Chr. in seinem Versteck geborgen wurde, so erhalten wir dadurch sehr wichtige Anhaltspunkte über die Entstehungszeit dieser Werke. Offenbar haben alexandrinische Goldschmiede Ausgangs der Republik oder zu Beginn der

Fig. 357. Silberne Schale mit dem Brustbild der Alexandria. (Schatz von Boscoreale, Louvre.)

Kaiserzeit diese meisterlich gearbeiteten Gefässe ciselirt, und wenn auch einige Stücke darunter sind, die römische Arbeit zu verrathen scheinen, so ruht doch auch auf ihnen ein Abglanz hellenistischer Kunst.

Schwieriger ist es, den Einfluss festzustellen, den der Alexandrinismus auf die Plastik des letzten, vorchristlichen Jahrhunderts ausgeübt hat; doch ganz an Belegen fehlt es auch hierfür nicht. So darf man alexandrinischen Ursprung für die Vorlagen voraussetzen, nach denen die tabulae Iliacae gearbeitet wurden, jene

Reliefbildchen mit Scenen aus der homerischen Sage, die in de Kaiserzeit als illustrirte Handbücher für Gelehrte und Schulknabe dienten [1]) Die Uebereinstimmung, die gelegentlich zwischen de Darstellungen der tabulae Iliacae und denen auf Sarkophagen un

Fig 358 Die borghesische Vase (Louvre)

in Wandgemalden obwaltet, gestattet den Schluss auf gemeinschaftliche Vorbilder, und zwar kann man die Erfindung dieser Compositionen, die durch die gelehrten, im Museum der Ptolemaei mit besonderem Eifer betriebenen Studien nahegelegt wurden, ohne

1) Vgl Otto Jahn, Griech Bilderchroniken, Brüning, Jahrbuch des arch. Inst, IX., 1894, p 136 ss

Weiteres für Alexandria in Anspruch nehmen Der Alexandrinismus drängt sich sogar in die Erzeugnisse der Neuattiker ein, die gelegentlich ihren conventionellen Stil und ihre archaisirenden Motive bei Seite legen, um in der hellenistischen Plastik nach Vorlagen zu suchen Hauser hat es im höchsten Grade wahrscheinlich gemacht, dass eine ganze Reihe von Marmorvasen, unter denen der Krater Borghese des Louvre (Fig 358)[1]) am bekanntesten ist, Nachahmungen alexandrinischer Werke sind Dionysos, der sich auf eine kitharaspielende Mänade stützt, trunkene Silene, Bakchantinnen und Satyrn, die in lärmendem Bakchanal dahinstürmen, das ist entschieden ein Vorwurf, der an hellenistische Compositionen erinnert, das gänzliche Fehlen von archaischen Figuren auf diesen Marmorvasen, die Aehnlichkeit gewisser Motive mit solchen, die bei alexandrinischen Toreuten beliebt waren, das Alles scheint darauf hinzuweisen, dass gelegentlich selbst die Neuattiker ihre Blicke auf die aus dem ptolemaischen Aegypten stammenden Vorbilder lenkten

In der eigentlich statuarischen Kunst vermögen wir gleichfalls Spuren alexandrinischen Einflusses nachzuweisen Wie wir früher sahen, ist die Statue des Nil (s o Fig 287) die zu Anfang der Kaiserzeit für ein Heiligthum der Isis hergestellte Copie eines griechisch-ägyptischen Werkes Die Statue des Tiber im Louvre bildete das Gegenstück dazu. Ohne den gleichen Kunstwerth zu besitzen, ist doch auch die Statue des Tiber ein interessanter Beleg für die Aufmerksamkeit, die man von Seiten der griechisch-römischen Kunst den alexandrinischen Werken widmet der Typus des grossen römischen Flusses hat sich offenbar aus einer ursprünglich ägyptischen Allegorie entwickelt

Ungefähr in der Zeit des Augustus möchten wir endlich auch die hübsche im Jahre 1874 auf dem Esquilin gefundene Statue des Conservatorenpalastes ansetzen (Fig 359)[2]) Man weiss nicht genau, wie man diese junge Badende, die neben einem Salbgefäss steht und einen Zeugstreifen fest um ihre Haare schlingt, zu benennen hat Wahrscheinlich ist sie ein dem Isisdienst ergebenes Mädchen, das sich zu den vom Ritus vorgeschriebenen Waschungen vorbereitet

1) Fröhner, Notice, Nr 235, Hauser, Die neuattischen Reliefs, S 84, Nr 1 und S. 136

2) Helbig, Führer, I, Nr 561 Vgl Bullett della Commissione arch municipale, III, 1875, tav. III—V und XVIII, 1890, tav III—IV.

Wir haben die verschiedenen Schulen, die sich im republicanischen Rom in die Kundschaft theilen, am Werk gesehen, wir können jetzt ermessen, was es mit jener Renaissance auf sich hat, die nach Plinius um das Jahr 150 einsetzt. Um einen jener entscheidenden Fortschritte, die der Kunst eine ganz neue Richtung aufnöthigen, handelt es sich dabei strenggenommen nicht. Unter den gefeiertsten Künstlern dieser Zeit tritt kein Einziger als Neuerer auf: theils greifen sie auf eine ferne Vergangenheit zurück, theils pflegen sie die überkommenen Traditionen einfach weiter. Bei unbestreitbarer Geschicklichkeit in der Ausführung und bei stilistischen Vorzügen, die immerhin so erheblich sind, dass die Schriftsteller davon berichten, bleiben sie doch sämmtlich Meister zweiten Grades. Aber wenn man die Rolle, die sie spielen, billig beurtheilen will, so muss man in ihnen die Mitarbeiter an einer grossen, weltgeschichtlichen That erblicken: denn sie sind es, die Rom für die griechische Kunst erobert haben. Ohne diesen Zulauf von Bildhauern, die in Rom Werkstätten eröffnen, Schüler heranbilden, die öffentlichen und privaten Gebäude verschönern, wäre Rom trotz aller Bereicherung durch die aus Griechenland entführten Kunstschätze doch nur ein ungeheures Museum geblieben. Aber dank den dort lebenden Künstlern schlägt die Kunst auf italischem Boden kräftig Wurzel und erhebt sich dort zu neuer Blüthe. In so fern haben diese Männer allerdings eine Renaissance in Rom heraufgeführt.

Mit der Würdigung dieser griechischen Künstler, deren Thätigkeit mit dem letzten Jahrhundert der römischen Republik zusammenfällt, sind wir am Ziele unserer Aufgabe angelangt. Wir machen Halt an der Schwelle der Kaiserzeit, denn mit ihr beginnt eine neue Kunst, die man die „augusteische“ genannt hat, eine stolze Kunst und noch voll frischen Lebens, die man neuerdings mit Recht gegen abfällige Urtheile, die nichts als Verfall in ihr erblicken wollten, in Schutz genommen hat[1]. Es ist nicht unsere Sache, hier zu untersuchen, ob dieser Rückschlag nicht etwas weit geht und ob die Originalität, die man für die Römer auch auf diesem Gebiet in An-

1) Wickhoff, Die Wiener Genesis.

spruch genommen hat, so erheblich ist, als wohl behauptet wurde. Zum Mindesten behalten wir das Recht, dem Hellenismus einen gewaltigen Antheil an der Entwickelung der augusteischen Plastik zuzuschreiben. Die Cultur, die wir in Rom am Vorabend der Kaiserzeit wahrnehmen, ist nun einmal eine durch und durch hellenistische: die kunstgeschichtliche Gelehrsamkeit, mit der man glänzt, ist durch die griechische Wissenschaft angeregt, die Fülle von Meisterwerken, die allenthalben zu sehen sind, stammt aus Griechenland und auch die Herstellung neuer Kunstwerke ruht ausschliesslich in den Händen von Griechen. Neuattische Bildhauer, welche alte, glorreiche Traditionen zu neuem Leben wecken, eklektische Künstler, die aus den alten griechischen Stilen Mischgebilde zusammenzuflicken und dem Zeitgeschmack anzupassen verstehen, endlich aus Kleinasien oder Alexandria stammende Meister oder Gesellen, die als Vertreter des unversieglichen, ewig lebensfrohen Hellenismus sich aufthun, das sind die wahren Vorläufer der augusteischen Kunst. Die griechische und ganz besonders die hellenistische Cultur hat den Boden des cäsarischen Rom mit ihren Fermenten geradezu durchsetzt, alle Formen der griechischen Kunst sind dort eingedrungen, haben sich dort eingelebt, es hat den Anschein, als ob der griechische Genius dort seine Lebenskräfte noch einmal sammeln wollte, um gleichsam einen neuen Anlauf zu nehmen. Und doch ist nicht zu leugnen, dass auch der römische Einfluss sich geltend macht und wesentlich mitspricht bei der sich jetzt vollziehenden Ausbildung einer Art von Imperialstil. In ihrer neuen Heimath sollte die griechische Kunst jene selbständige Kraft, die noch zur Diadochenzeit die Bildhauer von Pergamon und Rhodos so viele kühne Werke schaffen liess, nicht wieder gewinnen. Sie muss Rücksicht nehmen auf den Geschmack ihrer Schirmherren, ihren Anforderungen sich anbequemen und unter das Gesetz sich beugen, das der römische Geist, dieser Geist der Ordnung und Einförmigkeit, ihr auferlegt. Die augusteische Kunst stellt sich deutlich als das Ergebniss aller dieser Compromisse dar. Sie lässt errathen, dass eine stramme Zucht geübt wurde, um die heterogenen Elemente, wie sie die Vertreter der verschiedenen griechischen Schulen nach Rom gebracht, zur Einheit zu verschmelzen. Noch immer bleibt diese Kunst eine hellenistische, aber sie hat es gelernt, sich Geschmacksrichtungen und Anforderungen anzupassen, die ihr von Haus aus fremd sind, und sie thut sich Gewalt an, um dem

kaiserlichen, weltbeherrschenden Rom eine Kunst zu geben, in der dieses sich selbst wiederzuerkennen vermochte. Die Regierungszeit des Augustus eröffnet somit eine neue Epoche des griechischen Geistes. Aber das freie Hellas ist todt, und mit ihm jene unvergleichliche Kunst, deren lange Geschichte nur ein beständig wiederholter, stürmischer Sieg über alle Formen des Schönen war.

Fig. 360. Silberner Kantharos aus dem Schatz von Boscoreale (Louvre.)

ALPHABETISCHES VERZEICHNISS

der in Band I und II vorkommenden Kunstlernamen

SACHREGISTER

zu Band I und II

A

B

C

D

E

L

M

T